

Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

**Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
des Fachbereichs 13 der Freien Universität Berlin
(Geschichtswissenschaften)** —

**vorgelegt von
Ingo Bartsch
aus Berlin**

Berlin 1977 —

Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre
Beziehung zum Faschismus

I N A U G U R A L - D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
des Fachbereichs 13 der Freien Universität Berlin
(Geschichtswissenschaften)

vorgelegt von

I n g o B a r t s c h

aus Berlin

Berlin 1977

Die zur Arbeit gehörenden Abbildungen sind bei der
Schriftenstelle der Freien Universität Berlin einzu-
sehen.



Referent : Professor Dr. Heinrich Thelen

Korreferent : Professor Dr. Johannes Agnoli

Tag der mündlichen Prüfung: 18.7.1977

VORWORT

Gründe, diese Arbeit zu schreiben, gab es genügend. Der italienische Futurismus ist zu keiner Zeit irgendein einsames Kulturphänomen, dessen kunsthistorischer Betrachtung der Nachweis politischer Inhalte marginal angefügt werden mußte. Er ist politisch und will es dezidiert sein; seine Konstituierung als künstlerische Bewegung stand von Beginn an unter diesem Aspekt: einzugreifen ins soziale Geschehen, ideologisch zu beeinflussen, zu agitieren.

Der bewußten Achtlosigkeit gegenüber einer so offensichtlichen Verknüpfung von Kunst und Politik ist es zuzuschreiben, daß in Deutschland ein verzerrtes oder bestenfalls unvollständiges Bild dieser Bewegung gezeichnet wurde.

Es der Wirklichkeit anzunähern, bleibt jedoch nicht der ausschließliche subjektive Antrieb. Vielmehr scheint der Futurismus als Beispiel hinreichend geeignet, Kunstgeschichte komplexer zu begreifen und in diesem Sinne anzuwenden, als dies gemeinhin vorgenommen wird.

Herzlichen Dank sage ich Herrn Prof. Heinrich Thelen und Herrn Prof. Johannes Agnoli; sie akzeptierten und förderten Auffassung und Absicht. Unentbehrliche Hilfe fand ich zudem bei Karin Heidschötter sowie bei Anne und Gerd Köhler.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546604_0022

Inhaltsverzeichnis

Einführung	1
I Die Konstellation der Bedingungen für Entstehung und Verlauf der futuristi- schen Bewegung bis ca. 1914	9
1. Antinomien der bürgerlichen Gesell- schaft	9
2. Die Ausweitung der Naturaneignung: Industrialisierung und technolo- gischer Fortschritt	14
3. Die Verschärfung der Klassengegen- sätze in Italien	18
4. Einige Funktionen zeitgenössischer Philosophie und Soziologie hinsicht- lich ihrer Bedeutung für die Ausbil- dung der futuristischen Ideologie	24
4.1 Comte	24
4.2 Pareto, Mosca, Michels	27
4.3 Nietzsche	34
4.4 Bergson	42
4.5 Sorel	47
5. Die Widerspiegelung der ideologischen Krise im künstlerisch-kulturellen Bereich und der Versuch einer Radikal- lösung durch die Futuristen	53
5.1 Die Überwindung des roman- tischen Prinzips mit dem Ziel politischer Einflußnahme des Künstlers: Das Beispiel Frankreich	53
5.2 Scheitern - Entfremdung - Sublimierung	55

5.3	Bemerkungen zur gängigen These, die die Entstehung des Futurismus aus dem Wunsch nach Entprovinzialisierung der italienischen Kunst herleitet.	60
5.4	Insuffizienz als Motivation der Kritik aus kleinbürgerlichen Reihen	63
5.5	Der italienische Weg zum "risorgimento borghese" und die futuristischen Folgerungen	66
5.6	Futuristische Dynamismus-Ideologie und ihre Durchsetzung	69
II	Die nationalistische Doktrin als ideologisches Bindeglied zwischen Futurismus und Faschismus	81
1.	Klassenverschiebung: Die Position des neuen Mittelstandes	81
2.	Nationalistische Ziele	88
3.	Der Anteil des Futurismus	93
3.1	Politische Aktivitäten	93
3.2	Bildproduktion und Ästhetisierung der Politik	101
4.	Die Fusion von Nationalismus, politischem Futurismus und Faschismus	113
III	Konsolidierungserfordernisse des Faschismus und die Problematik futuristischer Beiträge: "Die Rekonstruktion des Universums" und "Arte meccanica"	137
IV	Die Parallelität von politischem und künstlerischem "ritorno all'ordine": Konsolidierter Faschismus und "Novecento"	176

V	Futuristische Sublimierungsreaktionen auf faschistischen Konformismuszwang: "Aeropittura" und "Idealismo Cosmico"	197
VI	Auswirkungen des faschistischen Autarkiestrebens auf den Futurismus	229
	1. Gentiles "dottrina del fascismo" und futuristische Bezugnahmen auf die eigentliche faschistische Ideologie	229
	2. Der Anspruch des Futurismus, sich als faschistische Staatskunst zu etablieren	248
	3. Futuristische Aktivitäten im Zeichen expandierenden Einflusses des Nationalsozialismus auf die italienische Kulturpolitik: Die Verteidigung der internationalen Avantgarde und der Kampf gegen rassistische Argumentationen	265
	Schlußbemerkung	287
	Dokumentenanhang	291
	Literaturverzeichnis	353

Eine Untersuchung, die sich um eine kritische Revision der bis heute akkumulierten Literatur über den italienischen Futurismus bemühte, mußte unabhängig von Qualität und Standort aller angewandten Kriterien primär zu der Erkenntnis gelangen, daß über der erdrückenden Fülle der Einzeldarstellungen ein Gesamtbild dieses historischen Phänomens in zunehmend diffusere Konturen zerfiel und damit schließlich einer sinnvollen Verwertbarkeit für die ganzheitliche Gesellschaftsanalyse nahezu völlig entzogen wurde.

Die so erreichte strikte Trennung von Kunst und der Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat, spiegelt exakt die Tendenz bürgerlicher Wissenschaft, ihren in Teilbereiche aufgefächerten Wissensstoff ausschließlich mit je spezifisch entwickelten Kategorien und Begriffen anzugehen. Auf die Kunst bezogen heißt dies meist, Urteile über künstlerische Produkte in die Abhängigkeit ästhetischer Normen vor-wissenschaftlicher Provenienz zu stellen und vermöge ihrer Austauschbarkeit die Konstruktion unverbindlicher Privatargumentationen zu begünstigen.

Als ein wesentliches Ziel der vorliegenden Arbeit soll daher die Absicht gelten, diesem Zustand entgegenzuwirken, indem einerseits der produzierende Künstler aus den unzugänglichen Gefilden des "Genialen" zurückgeholt wird in den gesellschaftlichen Umraum, der ihn seinerzeit getragen hatte; andererseits ist es notwendig, den daraus resultierenden Bewußtseinsstand des Kunstproduzenten in ein direktes Verhältnis zu seinen Kunstäußerungen zu setzen, in denen er traditionsgemäß seine genuine "Waffe" sah, aktiv an der Veränderung der Gegebenheiten mitzuwirken.

Der Futurismus kommt diesem Vorhaben von seiner historischen Substanz her insofern bereits entgegen, als das Selbstverständnis seiner Existenz zu keinem Zeitpunkt sich mit einer bloß künstlerischen Praxis abfinden wollte (1), sondern, ganz "Avantgarde", den radikalen Versuch unternahm, "von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren" (2).

Für die Kunstgeschichtsschreibung im deutschen Sprachbereich zeichnete sich das frühe Ende dieses Experiments bereits vor dem 1. Weltkrieg ab; die wesentlichen Bilder schienen gemalt, adäquate Konzeptionen für Plastik, Architektur, Dichtung und viele andere, das "moderne Leben" tangierende Ausdrucksformen schienen erstellt, ehe Boccioni starb, Sant'Elia fiel, Carrà die futuristische Phase mit der "metaphysischen" vertauschte und Severini die vergleichsweise "chaotische" Bildstrukturierung des Futurismus im Vorgriff auf spätere Ordnungsvorstellungen aufgab zugunsten einer neoklassizistischen Malweise.

1 Vgl. Vasari, 6 und 7 : "Aber freilich darf man nicht vergessen, daß der Futurismus von Anfang an auch eine politische Bewegung gewesen ist. Schon im Jahre 1913 sprach Marinettis Programm von einer Erneuerung des politischen Lebens." "Obwohl sie zunächst Angehörige einer rein ideologischen Bewegung waren, haben die Futuristen doch zu allen Zeiten an der Politik den regsten Anteil genommen. In einem vom Sozialismus und von der professoralen Kultur zersetzten Italien erzwangen sie mit Fausthieben und Stockschlägen ein Erwachen des italienischen Nationalstolzes. Sie waren Mussolinis erste Mitarbeiter, sie waren seine Mitkämpfer auf der Straße, in Versammlungen und auch noch im Gefängnis."

2 Bürger: 67

Das Bild der futuristischen Bewegung aber, das, mit solcherlei Fakten als Grundlage versehen, auf diese Weise vermittelt wird, erfährt gerade in derartiger historischer Verkürzung seine stete Reproduktion in Publikationen ebenso wie in der Ausstellungspraxis noch der jüngsten Zeit. Kein Hinweis auf eine etwaige Weiterentwicklung des Futurismus oder gar deren Bedingungen in der auch für die Kunst so schwierigen Zeit zwischen den Weltkriegen findet sich beispielsweise anlässlich der bisher letzten großen Präsentation futuristischer Kunst in Deutschland (Düsseldorf 1974).

Argumente für diese Verfahrensweise von der Qualität eines regelrechten Alibis schien Werner Haftmann bereits in seiner "Malerei im 20. Jahrhundert" (erstmalig 1954) geliefert zu haben, indem er zwar andeutete, daß nach dem Ende des "klassische(n) Futurismus" bei Beginn des 1. Weltkrieges "Marinetti versuchte (,) im Faschismus den Futurismus als faschistischen Stil durchzusetzen" (3), das Scheitern dieser Bemühung jedoch lapidar mit dem Fehlen der "großen Begabungen" begründete (4). Von da an mußte jede Beschäftigung mit dem Fortgang der futuristischen Bewegung als ein im weitesten Sinne wert- und nutzloses Unterfangen erscheinen; zudem gelang dieser Negativ-Qualifizierung, die Tatsache des nur eben konstatierten faschistischen Engagements futuristischer Künstler - das im Übrigen keineswegs eine Angelegenheit allein Marinettis gewesen ist - dem wohlwollenden Schweigen zu überantworten und so den Mythos der revolutionären Vorkriegsavantgarde in seiner ungetrübten Reinheit zu bewahren.

Im Ursprungsland selbst versuchte Enrico Crispolti seit 1961, der postulierten These von der allgemeinen Talentlosigkeit der zweiten futuristischen Generation entgegenzuwirken und sowohl Kontinuität als auch Fortentwicklung des "primo" und "secondo futurismo" ins Bewußtsein zu heben.

3 Haftmann: 139

4 ibd.

Zunächst beschränkte sich die Aufwertung auf den Turiner Kreis (5), ehe in der reichhaltigen Dokumentation desselben Autors (6) gewisse Verhaltensweisen und Reaktionen der futuristischen Protagonisten innerhalb des nunmehr vom Faschismus autoritär-restriktiv gelenkten Kulturbereichs aufgezeigt wurden. Geschah dies dort als ein positivistisches Registrieren, so stellten insbesondere die Arbeiten von Mario De Micheli erste konkrete Bezüge dieses Kunstphänomens zur zeitgenössischen Gesellschaft her, indem sie gewisse ideologische Grundstrukturen der Bewegung aus den klassenspezifischen Erfordernissen ableiteten (7). Der Extrakt eines Symposiums über Kunst und Faschismus, 1973 von der "Casa di Cultura" in Mailand veranstaltet, bietet so erstmals einen aufschlußreichen Überblick der konträren Positionen hinsichtlich einer politischen Einordnung des Futurismus (8).

Exakt die politische, hier unumgängliche Komponente ließ den notwendigen Aufarbeitungsprozeß im übergreifenden Rahmen Kunst und Gesellschaft auch in Italien nur mühsam in Gang kommen; im Sog einer freieren, ein breiteres Spektrum methodischer Ansätze aufweisenden Faschismusk Diskussion erst wurden bisher sorgsam ausgeklammerte Verbindungslinien zwischen dem "System" und "seiner" Kunst sichtbar.

Die vorliegende Arbeit will im Zeichen dieser unbestreitbaren Zusammenhänge den aktuellen Stand der Faschismusk Diskussion verwerten, in der Auffassung, daß ohne eine gesellschaftstheoretische Konzeption Genesis und Erscheinungsformen des Futurismus sowenig der Erkenntnis zugänglich wären

5 Vgl. Crispolti 1961 und den Katalog Torino 1962

6 Vgl. Crispolti 1969

7 Vgl. De Micheli 1971 und 1974

8 Vgl. Crispolti/Hinz/Birrolli u.a., 1974, insbesondere S. 7 - 67 u. S. 78 - 86

wie die des Faschismus selbst: beide Phänomene wurzeln gleichermaßen in einem längerfristig determinierten Abschnitt des italienischen Liberalismus, der von der Eigen-
dynamik seiner ökonomischen Organisation her darauf drängte, "den ganzen Sozialkörper nach der Struktur der großen Industrieimperien umzuformen" (9).

Hier bei der Betrachtung von Futurismus in seinem Verhältnis zum Faschismus unvermittelt einzusetzen, d.h. ohne diese spezifischen Konstellationen italienischer Historie zu berücksichtigen, hieße den äußerst komplexen ideologischen Apparat ignorieren zu müssen, den die Gesellschaft aus eben jenem Erfordernis heraus konstruiert hatte und der ihr politisches wie kulturelles Erscheinungsbild wesentlich prägte.

Daher entwirft der erste Teil der Arbeit den Umriß relevanter Bedingungen für die Ausbildung von Futurismus und Faschismus gerade nicht strikt gesondert. Der forcierte Industrialisierungsprozeß fungiert als *conditio sine qua non* des italienischen Nationalismus, wovon die futuristische Ideologie - dies soll der zweite Teil zeigen - einen integralen Bestandteil bildet.

Wenn in Kapitel I.4 exemplarisch Organisations- und Interpretationsmodelle der Gesellschaft angeführt werden, so will dies nicht als Signal begriffen sein, die Herleitung der hier zu beobachtenden Phänomene auf die Krisenhaftigkeit bürgerlichen Denkens oder die "Krise des Geistes" schlechthin zu beschränken. Vielmehr können sie der Lokalisierung bestimmter Überbau-Elemente dienen, deren Tradierung zum einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die

9 Ungari: 23 f. Vgl. auch den ersten Überblick, den Petersen vom Stand der italienischen Forschung gibt, die das Verhältnis von Faschismus und Industrie bis 1929 betrifft: Petersen 1976

Kategorie von Erkenntnis überhaupt ausübte, zum anderen aber das Prinzip "Kunst" zum einzig möglichen erhob, mittels rational nicht faßbarer Intuition im meliorativen Sinne auf die Gesellschaft einzuwirken. Die derart benannte übergreifende Motivation der historischen Avantgarde wendet sich in dieser ihrer gesellschaftlichen Abhängigkeit zu einer ästhetischen Praxis, die, in bewußter und tatsächlich Bedingung bildender Distanz zur Lebenspraxis ihre innovativen Maßstäbe an sämtliche Erscheinungen der Außenwelt anlegen will und auf sicher spektakulärste Weise im Falle des Futurismus in der von Walter Benjamin diagnostizierten "Ästhetisierung der Politik" endet (vgl. Kapitel II.3.2).

Dabei bleibt zu klären, welchen Charakters die vielbeschworene "Antibürgerlichkeit" wirklich ist, deren sich der Futurismus selbst rühmt und ob jene die Kunstäußerungen begleitenden revoltehaften Anzeichen nicht auf übergeordnete klassenabhängige Eigenheiten zurückzuführen sind (vgl. Kapitel I.5.4 und I.5.5 sowie II.1).

Zum wesentlichsten Anliegen futuristischer Kunst gehörte es, ihre Werke agitatorisch für gewisse politische Ziele einzusetzen. Kapitel III der Arbeit untersucht, ob der Futurismus potentiell diese Aufgabe unter nunmehr faschistischer Herrschaft weiterführen kann und welche eventuellen Veränderungen er aus der Notwendigkeit des Systems erfährt, sich konsolidieren zu müssen.

Für die Bestimmung grundsätzlicher Ansprüche des Faschismus an (die) Kunst ist es nützlich, auf die "Novecento"-Bewegung anhand einiger typischer Werke ihrer Vertreter einzugehen, denn vor dem Hintergrund der dort auszufilternden Tendenzen erst kann entschieden werden, ob und inwieweit der Futurismus diesen Ansprüchen gerecht zu werden vermag,

obwohl er sich dezidiert als künstlerischer Gegenpol zum "Novecento" begreift (Kapitel IV).— Stets auf der sicheren Basis seiner fortgeschriebenen Maschinenästhetik beharrend, wird doch angesichts futuristischer Werke der dreißiger Jahre ein spürbarer Wandel offenkundig, den es in Beziehung zu setzen gilt mit dem internen Wandel des faschistischen Systems (Kapitel V).

Abschließend ist zu zeigen, welche Anstrengungen die futuristische Bewegung unternimmt, als eine solche unter zunehmend repressiver faschistischer Herrschaft nicht nur zu überleben, sondern gewisse Repräsentationsansprüche durchzusetzen, die sie aus nunmehr bereits historischen Verdiensten um dieses System herleiten zu können glaubt. Das primär ökonomisch gemeinte Autarkiestreben jener Phase scheint hier entscheidende Möglichkeiten zu bieten, "Kunst" und "Leben", Kultur und Politik wenn nicht im Hegelschen Sinne "aufzuheben", so doch fürs erste zu versöhnen.

Welchen Spielraum die ergriffenen Initiativen der Futuristen jedoch gegenüber einer mit rassistischer Argumentation operierenden, auch kulturpolitisch wirksam werdenden Ausschaltungspolitik des Regimes beibehalten können oder ob ihnen das deutsche Beispiel in gleichem Maße zum Verhängnis wird: das Geschichtsbild des Futurismus würde ohne diese Erörterung nur wieder in seiner bisherigen Unvollständigkeit tradiert.

Wenn in der Arbeit selektiv die futuristische Malerei als pars pro toto genommen wird, so begründet sich dies aus einer Dokumentenlage, die alle auch nur halbwegs relevanten Äußerungen, Manifeste, Briefe etc. der Maler darbietet. Zudem verblieb kaum einer der wesentlichen Künstler mit seiner Tätigkeit im bloß malerischen Bereich (z.B. Depero, Prampolini,

Balla, Boccioni, Russolo etc.); daher darf angenommen werden, daß die überlieferten Zeugnisse die Summe der gesamten Erfahrungen repräsentieren. Soweit sie in der vorliegenden Darstellung herangezogen wurden, sind sie im Dokumentenanhang im Originalwortlaut aufzufinden.

Der relativ hohe Anteil der politischen und ideologischen Konstellationen, wie er der Faschismus-Materie zwangsläufig eingeräumt werden mußte, legitimiert sich doch auch für die Behandlung des Futurismus selbst (wie Wilhelm Hausenstein bereits 1914 empfand): "Aber die Futuristen wären ohne den bestmöglichen und begrenztesten italienischen Nationalton gar nicht das, was sie sind. Das Nationalitalienische ist ein aufbauendes Element ihres Wesens; es ist vielleicht sogar die Grundlage ihres Daseins. Dies muß, wenn man überhaupt den ernstlichen Versuch machen will, zu begreifen, vorab gesagt sein, daß es sich beim Futurismus nicht um den Spleen eines halben Dutzend pennälerhaft renommierender Dandys handelt, wie das konservative Europa in aller Bequemlichkeit anzunehmen beliebt, sondern die krasseste Ideologie des Panitalianismus, der seit der Begründung des italienischen Nationalstaates im Zunehmen begriffen ist und in der tripolitanischen Expedition die Fieberhöhe einer nationalistischen Ekstase erreichte." (10)

Aus dieser Sicht ist auch Konrad Farner zuzustimmen, wenn er den Futurismus als "Teil der direkten Geschichte, nicht nur der Kunstgeschichte" begreift und ihm zubilligt, daß er "Geschichte, nicht nur Kunstgeschichte" gemacht hat (11).

10 Hausenstein: 355

11 Farner 1973: 105

I DIE KONSTELLATION DER BEDINGUNGEN FÜR ENTSTEHUNG UND VERLAUF DER FUTURISTISCHEN BEWEGUNG BIS CA. 1914

1. Antinomien der bürgerlichen Gesellschaft

Die theoretische Fundierung des Futurismus kann nicht ausschließlich der genialischen, aber mehr oder weniger zufälligen Inspiration ihres Gründers, F. T. Marinetti, zugeschrieben werden, wenn auch geistesgeschichtlich orientierte Interpretationen sehr häufig zu diesem Schluß gelangen. In vielen Theorien über den Faschismus wird das Verhalten seiner Führergestalten für die Entstehung und den Verlauf der Bewegung in erheblichem Maße überbewertet, so daß über die Mythologisierung der historischen Bedeutung der Persönlichkeit eine generelle Mythologisierung der Geschichte selbst erfolgt (1). Ganz analog dazu verlaufen etliche Deutungsversuche des Futurismus extrem personalistisch (2).

Diese Bewegung bringt im Laufe ihrer Wirkungszeit ein umfangreiches Konglomerat von Ideologemen hervor, die irgendwo ihre materiellen Ursprünge besitzen müssen. Wird das Blickfeld über die phänomenologische Dimension der Organisation hinaus erweitert, findet sich in der konkreten Historie eine Anzahl von Faktoren, die ein präziseres Bild von der Genesis des Futurismus erhoffen lassen, als das bisher der Fall war.

1 Vgl. Mansilla: 13. Für den italienischen Faschismus mag hier als Beispiel Renzo De Felices mehrbändiges Werk "Mussolini il rivoluzionario/Mussolini il fascista/Mussolini il duce", Torino 1965 passim, stehen.

2 Die Beliebtheit dieser Interpretationsmethode erklärt sich aus ihrer Funktion: alle etwaigen negativen Tendenzen können so diesen Persönlichkeiten angelastet werden; damit läßt sich gleichzeitig eine kritische Durchleuchtung verantwortlicher gesellschaftlicher und ökonomischer Prozesse umgehen. Vgl. etwa Carrieri: 1961

Die Entstehung vollzieht sich vor dem Hintergrund eines allmählichen, weit zurückreichenden entscheidenden Wandels: der Wendung vom liberalistischen zum total-autoritären Staat, oder, auf sozialökonomischer Ebene, dem Wandel vom liberalen zum organisierten Kapitalismus. Es ist dies keine isolierte, spezifisch italienische Erscheinung; sie kann eher als gesamteuropäisch klassifiziert werden.

Innerhalb dieser allgemeinen Tendenz ist freilich in Italien eine strukturabhängige Entwicklung zu verzeichnen, die nicht zuletzt auf dem krassen Sozialgefälle zwischen Nord und Süd sowie einer gegenüber anderen Industriestaaten (England, Deutschland) erheblich verspätet einsetzenden Industrialisierungsphase basiert (3).

Wenn der Liberalismus den total-autoritären Staat "als seine eigene Vollendung auf einer fortgeschrittenen Stufe der Entwicklung" aus sich selbst erzeugt (4), dann können die im System angelegten Grundwidersprüche nicht ohne Einfluß auf die kulturellen Konzeptionen der entsprechenden soziologischen Gruppen bleiben. Die hier zu registrierenden zahllosen futuristischen Entwürfe reproduzieren denn auch ziemlich exakt alle wesentlichen Antinomien der bürgerlichen Gesellschaft und bilden so gleichsam reflektorisch den sich verstärkenden Trend zum Irrationalismus auch im künstlerischen Sektor ab.

Der oben schon angedeutete Strukturwandel bewirkt die schrittweise Eliminierung des historischen Liberalismus, der sich selbst als jene Gesellschafts- und Wirtschaftstheorie begriff,

3 Clemenz: 154

4 Marcuse 1967⁵: 32

die der Phase des klassischen Konkurrenzkapitalismus entsprach. Als zentrales Postulat dieser Theorie fungiert das Privateigentum an den Produktionsmitteln, das vom Staat durch juristische Garantien geschützt wird.

Aus dem Kampf des aufstrebenden Bürgertums gegen den feudal-absolutistischen Staat resultierte die Proklamation eines extremen Individualismus, der dem Wohlergehen des Individuums absolute Priorität einräumte und aus dieser Forderung heraus Staat und Gesellschaft konstruierte (5). Folgerichtig überließ man die Regulation des innergesellschaftlichen Warenaustausches der anonymen Macht des Marktes unter der Bedingung der freien Konkurrenz. Unabhängige Privatinitiativen der Unternehmer sollten den ökonomischen und sozialen Fortschritt garantieren. Aus diesem Anspruch, der auf eine Gesellschaft von Kleinwarenproduzenten hinausläuft (6), ergibt sich für den Liberalismus das kapitalistische System als einzig mögliche Form der gesellschaftlichen Organisation (7).

Damit ist zugleich ein wichtiger Ursprung für jene schwerwiegenden Antagonismen angedeutet, die zum stetigen Substanzverlust der liberalistischen Konzeptionen beitrugen. Dieser Prozeß vollzog sich auf zwei Ebenen. Zum einen erwies sich sehr bald, daß die emanzipatorischen Hoffnungen der Gesamtgesellschaft nicht oder nur teilweise identisch waren mit den Partikularinteressen des Bürgertums, wodurch die liberalen Theorien von Anfang an eine Reihe von Inkonsistenzen enthalten mußten. Zum anderen wich die liberale Praxis in starkem Maße von ihren eigenen Normen ab.

5 Kuhn 1971: 22

6 Habermas 1971: 109

7 Mises (1927), zitiert bei Marcuse 1967: 23

Progressive und fundamentale Forderungen der bürgerlichen Revolution wie Freiheit und Gleichheit erfuhren schon im frühen Stadium des Liberalismus klassenbedingte Einschränkungen, indem Bildungsprivileg und politische Mündigkeit unabdingbar an die Voraussetzung des persönlichen Eigentums geknüpft wurden (8). Aufgrund dieser Ideologie wurde auch das Wahlrecht ausschließlich den Besitzenden zugestanden, so daß auf diesem einfachen Wege eine wirksame Sicherung der bürgerlichen Klasseninteressen gegenüber den Nichtbesitzenden gewährleistet war. Von der liberalen Theorie blieb daher allenfalls die Reduktion auf formale "Gleichheit vor dem Gesetz", da wirkliche, d.h. auch soziale Gleichheit die höher zu bewertende Freiheit zerstöre (9). Doch auch der Freiheitsbegriff wird im Liberalismus seinem eigentlichen Anspruch keineswegs gerecht, denn die rechtlich garantierte freie Entfaltung der Persönlichkeit blieb in der sozialen Realität wiederum nur dem besitzendem Bürgertum vorbehalten. Der andere, ungleich größere Teil der Menschen war nicht in der Lage, im kapitalistischen Produktionssystem über den Kampf um den Existenzertalt hinaus liberale Verfassungsgarantien zu nutzen.

Objektives Resultat jener hier angedeuteten theoretischen Inkonssequenzen des Liberalismus war demnach eine gravierende Beschneidung der verbrieften Bürgerrechte.

In der zweiten, der praktischen Ebene divergierten jedoch Anspruch und Wirklichkeit des Liberalismus noch weitaus stärker. Die Aufhebung der Antagonismen zwischen Allgemein- und Privatinteresse, der zunehmenden sozialen Ungleichheit erwies sich mit fortschreitender Produktivkraftentwicklung als unhaltbare These. Ursache dafür ist die sozialökonomische Umstrukturierung, die keineswegs nach gedachten

8 Die folgenden Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf Kühnl 1971: 31 f.

9 ibd.: 42

"natürlichen Gesetzen" ablief und folglich auch die "allumfassende Harmonie des Ganzen" nicht herstellen konnte. Denn parallel zur Ausbildung der kapitalistischen Produktionsweise verlief jener Prozeß der zunehmenden Proletarisierung der Massen, in dem bisherige landwirtschaftliche, handwerkliche und handelnde Kleineigentümer konkurrenzunfähig wurden und sich so zwangsläufig in die anwachsende Klasse der Lohnabhängigen integrieren mußten. Damit aber gestaltete sich die Praxis zur propagierten Theorie geradezu entgegengesetzt, die ja prinzipiell jedermann die Chance zusprach, durch eigene Anstrengungen den angestrebten Status des Eigentümers zu erlangen.

Als das Versagen des Systems sich offenbarte, entstanden verschiedene Rechtfertigungsideologien, die mit teilweise naturwissenschaftlicher Argumentation den Zustand der sozialen Ungleichheit legitimieren sollten (10).

Rückblickend ist demnach festzustellen, daß die Ziele, für die in der bürgerlichen französischen Revolution gekämpft worden war, (Freiheit, Gleichheit) in der Folgezeit nicht erreicht wurden; ja, daß sich die gesellschaftlichen Antagonismen eher verstärkten, beschleunigt durch eine fundamentale ökonomische Umwälzung. Gemessen an den Auswirkungen ist ihr hervorstechendstes Merkmal die Einführung der Fabrikarbeit, die letztlich als Folge der expandierenden Mechanisierung nahezu aller wesentlichen Arbeitsvorgänge die alten Produktions- und Distributionsformen verdrängte. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war dieser Prozeß der ersten industriellen Revolution in fast ganz Europa abgeschlossen.

10 Bendix 1960, der die Entstehung dieser Ideologien in England untersucht.

2. Die Ausweitung der Naturaneignung: Industrialisierung und technologischer Fortschritt

Ständig zunehmende Unterstützung für den Durchsetzungsprozeß der kapitalistischen Produktionsweise gegenüber der agrarisch-feudalen erwuchs der Industrie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durch die "energetische Revolution" (11), die erneut das gesamte industrielle Leben veränderte. Nachdem Kohle und Dampf die Entwicklung der Mechanisierung und des Transportwesens bestimmt hatten, gewinnen jetzt Benzin und Elektrizität ihre energiepolitische Dominanz. Verschiedene Wirtschaftszweige, insbesondere die Stahl- und die chemische Industrie, werden durch technische Innovation auf der Grundlage dieser neuen Energiequellen zum führenden Kapitalpotential der europäischen Staaten. Benzingetriebene Explosionsmotoren geben den Anstoß zu einer extensiven Automobilproduktion, während das innerstädtische Verkehrsnetz in den Metropolen elektrifiziert wird.

Für die Wirtschaftsstruktur der europäischen Staaten mußte dies weitreichende Folgen zeitigen. Die Reduktion der ehemals breitgestreuten Produktionsstätten geringer und mittlerer Größe auf wenige Betriebe mit marktschaffender und diesen geschaffenen Markt auch beherrschender Funktion kündigt einen Mechanismus an, dessen Tendenz zur Organisation in der Folgezeit ständig an Bedeutung gewinnen wird und der einen entscheidenden Anteil an der Entstehung von internen ebenso wie von internationalen Konflikten zwischen diesen Staaten sich zurechnen darf.

In knapp dreißig Jahren verdreifachte sich bis zur Jahrhundertwende die Industrieproduktion (12) bei ständig zunehmender Konzentration der Produktionsmittel; das Finanzkapital gewann durch gezielte Kreditpolitik über die Banken umfangreiche Kontrollmöglichkeiten über den Wirtschaftslauf ganzer Industriezweige; es "drängt sich bald der Industrie auf" (13).

Freilich wäre dies ohne Unterstützung durch den Staat undenkbar gewesen. Erkennbar wird also auch ein Funktionswandel des bürgerlichen Staates, der seinen liberalen Standpunkt des "laissez faire" endgültig aufgegeben hat und unter dem Druck der ökonomischen Realität eine neue Legitimation benötigt. Das bedeutet nicht weniger als die Notwendigkeit, die liberale Ideologie umfassend zu variieren und die etwa von den Großunternehmen geforderte direkte Kompetenz des Staates zu schützenden Eingriffen gegen externe Konkurrenz einerseits und zur Sicherung eines Mindestmaßes an innenpolitischer Stabilität andererseits zu rechtfertigen.

So zeichnet sich am Ende des 19. Jahrhunderts bereits eine weitere Tendenz ab, deren extreme Ausprägung später im Faschismus zu finden sein wird: "... die Kompetenzen der Exekutive überall und für die Dauer auszuweiten" (14).

Es ist dies die Reaktion einer bürgerlichen Gesellschaft auf völlig veränderte wirtschaftliche und soziale Bedingungen: unter der potentiellen Bedrohung einer sich

12 Kühnl 1971: 51

13 Mandel: 416

14 Kühnl 1971: 53

formierenden anwachsenden Arbeiterklasse wandelt sich der Emanzipationsgedanke des Bürgertums zu einer "konservative(n) Machtsicherungs-ideologie" (15), die sich als autoritär und elitär charakterisiert und darauf abzielt, die optimale Reproduktion der bestehenden Ordnung sicherzustellen.

Wenn die stürmische Aufbauphase des bürgerlichen Staates den Prinzipien der Vernunft verpflichtet war, die ihn zu einer höheren Stufe der Naturbeherrschung führten, so ist mit den diesen Prozeß begleitenden sozialökonomischen Krisen zugleich eine Krise im wissenschaftlichen Denken eingetreten, die eine vollkommene Abkehr von diesen Prinzipien signalisiert.

Irrationalistische Tendenzen in Philosophie und Rechtslehre sprechen dem vernunftgemäßen Denken die Fähigkeit ab, die Realität objektiv erfassen zu können. Zu diesem Agnostizismus tritt ein pessimistisches Verhältnis zu jedweder zukünftigen Entwicklung; die "Herabsetzung von Verstand und Vernunft, kritiklose Verherrlichung der Intuition, aristokratische Erkenntnistheorie, Ablehnung des gesellschaftlich-geschichtlichen Fortschritts, Schaffen von Mythen" (16) bilden allgemeine Motive des internationalen Irrationalismus.

Damit verwirklicht der organisierte Kapitalismus die Bemühung um die Eliminierung des progressiven Liberalismus, der nach Marx die Aufhebung seiner politisch-historischen

15 Kühnl 1971: 55

16 Lukács 1962: 15

Gestalt in seinen fortschrittlichsten Aspekten bereits in sich trug und daher auch auf eine Umgestaltung der bürgerlichen Produktionsweise drängen mußte (17). Übrig bleibt vom Liberalismus so "nur die substanzlose Deklamierung seiner Prinzipien" (18); die Differenzen zwischen Anspruch und Realisierung der liberalen Theorie sind nunmehr unüberbrückbar.

- 17 Historisch-materialistisch gesehen erscheint dieses Aufhebungspotential des Liberalismus als Teil der Konfliktstruktur, die einem bestimmten Reifegrad kapitalistischer Produktivkraftentwicklung immanent ist: "Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein." Marx 1961: 9 (Vorwort).

- 18 Mansilla: 24

3. Die Verschärfung der Klassegegensätze in Italien

Der bisher gezeichnete grobe Umriß der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Antagonismen und Veränderungen kann - auf die spezifische Situation Italiens bezogen - soweit vervollständigt werden, daß die Konturen der genetischen Dimension des Futurismus deutlicher sichtbar werden.

Eine Schlüsselphase für den Verlauf der modernen Historie in Italien bildet die Einigung der verschiedenen Landesteile 1861 (Risorgimento), die zwar "nicht primär das Resultat einer Volksbewegung oder bürgerlichen Revolution (war)" (19), sondern durch "piemontesisch-französisch-österreichische Machtpolitik plus republikanisch-demokratische Volksbewegung" (20) unter Führung von Mazzini und Garibaldi erreicht wurde. Doch gelang es dem Königreich Sardinien-Piemont, das als einziger Staat Italiens auf der Seite der Aufständischen gekämpft hatte, die republikanisch-demokratischen Ideen des Risorgimento zu integrieren und die konstitutionelle Monarchie zumindest formal schrittweise in eine parlamentarische Demokratie zu verwandeln. (21)

Die Zusammenfassung der Landesteile, die nach der Eingliederung auch Venetiens (1866) und des Kirchenstaates 1870 endgültig abgeschlossen ist, bringt neben den umfang-

19 Clemenz: 150

20 ibd., 152

21 Croce 1928, 45

reichen verwaltungstechnischen Problemen vor allem ökonomische und soziale Schwierigkeiten mit sich. Gramsci hebt hier vor allem den Aspekt der verpaßten Agrarreform hervor (22), die - wäre sie durchgeführt worden - eine wirkliche Einigung der tiefen historischen Gegensätze in Italien herbeigeführt hätte. So jedoch sei das Risorgimento lediglich als eine "passive Revolution" aufzufassen, die das Unvermögen der italienischen Bourgeoisie offenbarte, die agrarischen Verhältnisse im demokratischen Sinne umzugestalten. (23) Feudale Relikte überdauerten daher viele Änderungsversuche und beließen dem Land seinen vorwiegend agrarischen Charakter auch dann noch, als längst eine industrielle Basis geschaffen war.

Zur Zeit seiner Einigung aber ist Italien ohne eine solche Basis. In den ersten beiden Dekaden nach Gründung des Königreichs Italien kann jedoch über die Abschöpfung des durch erhöhte landwirtschaftliche Produktivität gestiegenen Bruttosozialprodukts zumindest die Infrastruktur für die eigentliche Industrialisierung geschaffen werden (24),

22 Vgl. Antonio Gramsci: Il Risorgimento, Torino 1955

23 Das hätte konkret bedeutet: die Änderung des Verwaltungsmodus der Klein-, Mittel- oder Teilpacht, den die Bauern mit den Großgrundbesitzern eingingen, in eine Struktur ländlichen Kleinbesitzes. Vgl. Karin Priester: Der italienische Faschismus, ökonomische und ideologische Grundlagen. Köln 1972, S. 12 u. S. 15

24 Priester: 13

so daß erst 1896 mit der allgemeinen weltwirtschaftlichen Aufschwungsphase auch Italiens Industrialisierung ihren Durchbruch erlebt. (25)

Die im Vergleich zu anderen europäischen Staaten (vor allem England, Frankreich, Deutschland) erhebliche Verspätung im industriellen Aufbau bewirkte zweierlei: Zum einen bleibt Italien zunächst von der Aufteilung der Welt in Einflußzonen (Kolonialismus) ausgeschlossen - ein Faktum, das für den italienischen Nationalismus bedeutsam werden sollte. Zum anderen intensiviert der Staat seine Eingriffe in den Wirtschaftsablauf. Da der chronische Kapital- und Rohstoffmangel Italien daran hinderte, expansiv auf den Weltmarkt zu drängen, sucht der Staat seine ökonomische Stellung vorerst durch gezielten Protektionismus zu festigen.

Diese selbstgewählte Isolation war möglich durch die dem kapitalistischen Konzentrationsprozeß in dieser Phase

- 25 Die Kontroverse zwischen Rosario Romeo und Alexander Gerschenkron ist hier von sekundärer Bedeutung. Romeo setzt den industriellen Durchbruch Italiens schon mit 1881-88 an (in: Romeo, 1959). Gerade die verhinderte Agrarreform sei die Bedingung für die "ursprüngliche Akkumulation" der Jahre 1861-80 und den folgenden Wirtschaftsaufschwung gewesen. Gerschenkron dagegen versucht mit empirischem Material zu beweisen, daß die Zuwachsraten der agrarischen sowie industriellen Produktion in den genannten Zeiträumen zu niedrig waren (in: Gerschenkron, 1962), um zu Primärakkumulation und industriellem Durchbruch führen zu können. - Hier interessiert in erster Linie, daß beides eingetreten ist und weniger der genaue Zeitpunkt.

immanente Erscheinung der "ungleichen Entwicklung" etwa in Industrie und Landwirtschaft (26), die zur "Schaffung wirtschaftlich regressiver Zonen" führt, aus denen sich "die kapitalistische Produktionsweise selbst ihre 'ergänzenden' Absatzmärkte sowie ständige Arbeitskraftreserven (schafft)" (27).

Politisch abgesichert wird diese Entwicklungsstruktur durch den Zusammenschluß der den Süden beherrschenden Großagrarien und der "industriellen Bourgeoisie des Nordens zu einem 'staatstragenden' Kartell mit dem Ziel der Zementierung des sozioökonomischen status quo" (28) im sogenannten trasformismo.

26 Vgl. Mandel: 395

Über die soziologischen Auswirkungen heißt es dort: "In dem Maße, wie sich die Industrie entwickelt, verdrängen ihre Waren die Handwerksprodukte und die Heimarbeitszeugnisse der Bauernschaft und ruinieren damit einen Teil der Dorfbevölkerung, der proletarisiert wird und für die sich ausdehnende Industrie die Masse der Arbeitskräfte stellt. Der Wert der Industrieproduktion steigt in bezug auf den Wert der Agrarproduktion; die Arbeitskräfte der Industrie nehmen in bezug auf den in der Landwirtschaft tätigen Teil der erwerbstätigen Bevölkerung zu."

27 ibd., 397

28 Clemenz: 155

Die Verspätung im Industrialisierungsprozeß ist aber auch mitentscheidend dafür, daß "Italien bald eines der europäischen Länder mit dem schnellsten industriellen Wachstum" (29) wird, da es wie andere verspätet auf dem Markt erscheinenden Länder (Rußland, Japan) nicht die gesamte industrielle Struktur jener Länder kopiert, von denen es überflügelt worden ist, sondern lediglich deren modernsten Teil (30).

Insgesamt aber bleibt es bei einem widersprüchlichen Kapitalismus, "der einerseits nur durch dauernde Staatshilfe und Staatseingriffe existieren kann, andererseits aber doch stark genug ist, um zu Monopolbildungen fortschreiten zu können" (31); der die Kluft im Lande zwischen Nord und Süd vertieft und die Erfahrung bestätigt, daß die "krampfhaft, ungleiche und widerspruchsvolle Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise ... nicht fähig ist, ein großes Land in allen Teilen systematisch und harmonisch zu industrialisieren" (32).

Durch den "faulen Kompromiß" (33) des trasformismo gelang es der "kleinen agrarisch-industriellen Oligarchie" (34) zunächst, die tiefen sozialen Gegensätze im Lande aufrechtzuerhalten. Proportional zur Verzögerung der Lösung aller

29 Priester: 19; Vgl. auch 1928: 227

30 Mandel: 403

Das sind "solche Unternehmen, in denen die organische Zusammensetzung des Kapitals am höchsten und der Grad der Zentralisation am ausgeprägtesten ist"; ibd.; in Italien vor allem die mechanische, die chemische und die Eisenindustrie.

31 Priester: 21

32 Mandel: 397

33 Rosenberg: 96

34 Clemenz: 155

anstehenden Probleme einschließlich der Agrarfrage besonders im Süden wuchs jedoch die Polarisierung der soziologischen Gruppen.

Sozialistische Organisationen, die es in Italien seit 1865 gab (35), artikulierten mit ständig wachsendem Nachdruck, legitimiert durch eine rasch expandierende Basis, die Unzufriedenheit der Massen. (36)

Giolitti erreicht mit pragmatisch-reformistischer Taktik sogar die Unterstützung der sozialistischen Partei für eine Politik, die "in erster Linie die norditalienische Bourgeoisie, die neue industrielle Schicht" vertrat (37).

Mit dem Gentiloni-Pakt regelte sich auch das Verhältnis zum Vatikan im Sinne einer "Normalisierung", so daß mit den Sozialisten und Katholiken die wichtigsten oppositionellen Gruppen in das Giolittianische System integriert werden konnten.

Gleichwohl ruhte dieses System auf schwachen Fundamenten, denn bereits "mit dem libyschen Krieg (1911) beginnt die Krise des giolittianischen Systems, das Auseinanderbrechen des italienischen politischen Lebens in entgegengesetzte Blöcke" (38).

35 Carlo Morandi 1963: 18

36 Im Rahmen der Streikwelle in Industrie und Landwirtschaft verzeichnete allein die Industrie um 1901 1042 Streiks. Angaben bei Horowitz, zit. bei Priester: 37, Anm. 10

37 ibd.: 30. Zu diesem Komplex vgl. auch Carocci 1961

38 De Felice 1965: 429; zit. bei Priester: 30, Anm. 13

4. Einige Funktionen zeitgenössischer Philosophie und Soziologie hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Ausbildung der futuristischen Ideologie

4.1 Comte

Die forcierte Industrialisierung des italienischen Nordens schuf eine Reihe von Problemen, deren praktische Bewältigung das Hauptziel der neuen aufstrebenden politischen Klasse sein mußte, wegen der immanenten Widersprüche zwischen Lohnarbeit und Kapital jedoch in den seltensten Fällen und meist nur unter krisenhaften Konfrontationen gelingen konnte.

Ein verändertes, mit der Machtausweitung parallel gestiegenes bürgerliches Selbstbewußtsein signalisiert zugleich offen die Abkehr von alten, schon durch die demographischen Umwälzungen anachronistisch gewordenen liberalen Prinzipien des "laissez faire". Hatte diese propagierte Gesellschaftskonzeption sich längst als Ideologie erwiesen, die den Schein einer absoluten Freiheit vortäuschte und doch nur klassen-gebundene Freiheit gewährte, so geriet die seit den wissenschaftlich-technischen Fortschritten verstärkt positivistisch strukturierte Anschauungsweise noch weitaus restriktiver.

Bereits mit dem Beginn der theoretischen Versuche Auguste Comtes löst sich in Frankreich wie in England wenig später durch Spencer die Gesellschaftswissenschaft in ihrer Betrachtungsweise von der bisher für selbstverständlich gehaltenen ökonomischen Basis (39). Nicht mehr gesellschaftliche Gesetze bestimmen die menschliche Gesellschaft, sondern sie unterliegt eindeutigen Naturgesetzen. In der sich als Einzelwissenschaft konstituierenden Soziologie wird "das Streben nach Wissenschaftlichkeit in dem Sinne, daß man nach Naturgesetzen sucht, die die gesellschaftliche Entwicklung von außen determinieren, ... allgemein" (40). Für die künftige Interpretation gesellschaftlicher Vorgänge ist diese Wendung gerade

39 Vgl. Lukács 1962: 506 u. 593

40 Jonas 1968: 96

auch im Hinblick auf die rasch zunehmende Konsolidierung kapitalistischer Tendenzen in Westeuropa - folgenscher. Denn hier schon, d.h. bei Comte und Spencer, werden die Weichen gestellt für "die pseudowissenschaftliche Propagierung des Erkenntnismonopols von Wissenschaft" (41), die, auf "positive Tatsachen" (Comte) sich stützend, "alle Einbildungskraft von vornherein als willkürliche Spekulation denunziert" (42). Maßgebend für jedwede Beurteilung sozialer Vorgänge wird so lediglich die Erscheinung der Dinge, ohne daß nach dem "Wesen" und den Ursachen dieser Erscheinungen gefragt werden darf (43).

Erkenntnis reduziert sich demnach auf wissenschaftliche Erkenntnis im Sinne der positivistischen Philosophie, deren szientistisches Selbstverständnis die Verdinglichung aller gesellschaftlichen Verhältnisse beinhaltet. In einem System der "sozialen Statik" könnten alle potentiell chaotischen menschlichen Meinungsdivergenzen ausgeglichen werden, um so die Umgestaltung der Gesellschaft nach den Prinzipien der positivistischen Fortschrittsideologie einzuleiten, unter Vermeidung revolutionärer Erschütterungen. "Die friedliche industrielle Arbeit" avanciert zum "Hauptmotiv menschlicher Handlungen" (44) in einer reinen Produktionsgesellschaft, deren industrielle Schicht die Organisation der Arbeit, die Konzentration des Kapitals, kurz: die totale Verwaltung übernimmt.

41 Habermas 1968: 92

42 Lenk: 47

43 Comte: 27:..."müssen sich unsere positiven Forschungen überall im wesentlichen auf die systematische Beurteilung dessen, was ist, beschränken, indem sie darauf verzichten, seinen ersten Ursprung und seine letzte Bestimmung zu entdecken...". Comte geht von seiner bürgerlichen Position aus soweit, den Herrschenden das Recht einzuräumen, metaphysisches Denken als zu revolutionär, als Ursprung geistiger Anarchie verbieten zu lassen, um Moral und öffentliche Sicherheit zu schützen. Vgl. Lenk: 48

44 Jonas 1968: 99

Mit der Fixierung der menschlichen Vernunft auf das Prinzip der positivistischen Philosophie: "voir pour prévoir", sehen um vorherzusehen, billigte man in weiterdenkender Konsequenz den modifizierenden Eingriff in den gesellschaftlichen Prozeß zugunsten des vielbeschworenen menschlichen Fortschritts. Der Möglichkeit, diese fungible Kategorie je interessenengebunden zu vereinnahmen, verdankt die Fortschrittshypothese einen großen Teil ihrer Verbreitung im zeitgenössischen Denken.

Zu Comtes Zeiten nährt die szientistische Fortschrittseuphorie den Glauben an "eine idealisierte kapitalistische Gesellschaft als Gipfel der Menschheitsentwicklung" (45). Das Ausklammern der ökonomischen Komponente in der Gesellschaftswissenschaft kann so die Schwierigkeiten und Widersprüche in eben diesem Wirtschaftssystem verschleiern, womit einer grundsätzlichen Kritik an der sozialen Situation der eigentliche Boden entzogen ist (46). Damit aber wird philosophisches Denken affirmativ: "Die philosophische Kritik kritisiert innerhalb der Gesellschaft..." (47), tastet deren Grundkonzeption nicht an und entwickelt sich zu bedingungsloser Herrschaftskonformität.

Während Marx in seinen Untersuchungen den soziologischen Standort des Proletariats bestimmt und es zur Hauptkraft im Emanzipationsprozeß erklärt, betrachtet Comte den gesellschaftlichen Wandel in der Folge der Industrialisierung bereits aus einer bürgerlichen Verteidigungsposition heraus, deren Sichtwinkel primär die wachsende Bedrohung ihrer bourgeoisen Wertvorstellungen durch eine "gesetzlose Masse" erfaßt (48). Das Emanzipationsproblem bei Marx ist hier

45 Lukács 1962: 507

46 ibd.

47 Marcuse 1967: 186

48 Vgl. Jonas 1969: 20

reduziert auf das Integrationsproblem: Wie kann dem sich abzeichnenden Menetekel eines erstarkenden Proletariats begegnet werden, mit welchen sozialpolitischen Mitteln läßt sich die Masse den herrschenden Normen einer neuen Elite von Industriellen, Bankiers und Technikern gefahrlos unterordnen? Comtes "positive Philosophie" leistet dazu ihren nicht zu unterschätzenden Beitrag.

4.2 Pareto, Mosca, Michels

Mit der fortschreitenden ökonomisch-soziologischen Strukturangleichung Italiens an andere entwickeltere kapitalistische Länder Europas konnten die positivistischen Theorien auch dort rezipiert werden. Jedoch bleiben diese Versuche für die italienische Soziologie fast völlig folgenlos (49). Aus der Ablehnung der positivistischen Auffassung von einer zweifelsfreien Objektivität gesellschaftlicher Naturgesetze bildet sich immerhin eine einflußreiche Gegenströmung (50) heraus, die - vertreten vor allem durch Mosca, Pareto und Michels - dennoch dank ihrer Methodik unter die positivistische Ideologienlehre zu subsumieren ist (51).

49 Jonas(1969:98) begründet dies damit, daß man in Italien sehr schnell durchschaute, daß "hier unter dem Mantel der Wissenschaftlichkeit in Wirklichkeit die Metaphysik der Antimetaphysik angeboten wurde". Zu dem gleichen Schluß gelangt Habermas (1968: 103), da der gegen die metaphysische Gedankenwelt gerichtete Positivismus sich "gleichwohl ... selbst nur in metaphysischen Begriffen verständlich machen (kann)".

50 Vgl. Jonas 1969: 106. Vgl. Auch die Kritik Moscas an Comte, Spencer und Marx, ibd.: 107 f.

51 Vgl. Pareto 1966, zit. nach Bobbio 1973: 44 "Il campo in cui ci muoviamo è dunque esclusivamente quello dell' esperienza e dell'osservazione. Questi termini li usiamo nel senso che hanno nelle scienze naturali... (§ 69.2 von Paretos "Trattato di sociologia generale"). Pareto bekennt zudem: "Lo scopo principale dei miei studi è sempre stato quello di applicare alle scienze sociali... il metodo sperimentale che ha dato sì brillanti risultati nelle scienze naturali." Pareto 1966: 730. Und, auf sein

Zur wissenschaftlichen Analyse gesellschaftlicher Wirklichkeit genügt z.B. ein (willkürlich) selektierter Aspekt, ein theoretischer Schnitt, der wie in den Naturwissenschaften Konstanten ergeben soll (52), so daß sich nun seinerseits

Hauptwerk hinweisend: "Spinto dal desiderio di apportare un complemento indispensabile agli studi dell'economia politica e soprattutto ispirandomi all'esempio delle scienze naturali, io sono stato indotto a comporre il mio Trattato di sociologia generale, il cui unico scopo - dico unico e insisto su questo punto - è di ricercare la realtà sperimentale per mezzo dell'applicazione alle scienze sociali dei metodi che hanno fatto le loro prove in fisica, in chimica, in astronomia, in biologia e in altre scienze simili." Ibid.: 736. Zit. jeweils nach Bobbio 1973: 5 u. 6

Jonas bemerkt dazu: "Der Anspruch, sich einer logisch-experimentellen Methode zu bedienen, hat hier, ähnlich wie bei Mosca, im wesentlichen polemische Bedeutung. Man will sich mit diesem Anspruch abgrenzen gegenüber Theorien, deren Voraussetzungen man nicht teilt. Von einer experimentellen Methode im strengen Sinne ist Pareto ebensoweit entfernt wie seine Gegner. Genau wie Comte erhebt Pareto den Anspruch, die reinen Tatsachen unabhängig von den sie begleitenden Sinngebungen zu beschreiben. Und ähnlich wie bei jenem geht sein tatsächliches Bemühen nicht dahin, diese Tatsachen in einem wissenschaftlich kritischen Sinne zu ermitteln, sondern ein allgemeines Schema zu konstruieren, nach dem diese Tatsachen logisch widerspruchsfrei geordnet werden können." Jonas 1969: 122/123

- 52 Über den Charakter dieser "Konstanten" schreibt Jonas: "Paretos Klassifizierung und die zahlreichen Beispiele, die er bringt, geben zwar interessante Anregungen; aber es handelt sich nicht um empirisch bewiesene oder auch nur beweisbare Aussagen - wie es bei der klassischen Mechanik, an der sich Pareto orientiert, allerdings der Fall war... In seinen "Systèmes socialistes" (1.Bd.1926, S. 100) schreibt er, daß die Menschen zwar alle gewissen Leidenschaften unterworfen seien, daß sie ihnen aber nicht gleichermaßen nachgeben, was doch der Fall sein müßte, wenn die Gesellschaft als soziales Molekularmodell beschrieben werden soll. In dem Augenblick, in dem die Menschen - wenigstens in gewissen Grenzen - die Freiheit haben, den Konstanten ihrer Natur zu folgen, oder nicht, wird es problematisch, überhaupt von Konstanten zu sprechen, und wird eine empirische Verifikation dieser Konstanten unmöglich." Jonas 1969: 131

"bei ihm unter dem Mantel der strengen Wissenschaftlichkeit nichts weniger als die Vernichtung der wissenschaftlichen Objektivität in den Sozialwissenschaften verbirgt" (53). Die postulierte Heterogenität der Gesellschaft (54) führt ihn auf den Weg, ein System zu erarbeiten, das, anknüpfend an die Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts, über die Einteilung in "herrschende Klasse" und "beherrschte Klasse" jeweils einer Minorität die Herrschaft sichert mit der Legitimation, Emanzipation sei gleichbedeutend mit Anarchie; daher müsse die gesellschaftliche Elite, gestützt auf ihre spezifische "politische Formel" (55), ein ideales gesellschaftliches Gleichgewicht herstellen und bewahren. Die Anwendung von Gewalt sei dafür unerlässlich (56), und der kämpferische Naturtrieb des Menschen beweise die Notwendigkeit des Krieges, dem neben der Kanalisierungsfunktion für diesen Trieb auch die Aufgabe zufällt, die bestehenden Systeme der europäischen Gesellschaften zu stabilisieren (57). Politisch abgesichert werden soll dies durch die "Zirkulation der Eliten" (Mosca, Pareto), d.h. durch den allmählichen, nicht revolutionär verlaufenden Austausch zwischen der "Ober"- und der "Unterschicht" des Volkes (58).

53 Kofler: 112

54 Bobbio 1973: "piaccia, o non piaccia a certi teorici, stà di fatto che la società umana non è omogenea, che gli uomini sono diversi fisicamente, moralmente, intellettualmente ... (§ 2025 von Pareto's "Trattato")

55 Mosca: 85/86. Die Definition der politischen Formel als eine Abstraktion zur Rechtfertigung der Macht einer politischen Klasse in Meisel: 60

56 Pareto 1962: § 1858 (S. 137) und § 2174 (S. 165)

57 Mosca: 162

58 Bobbio 1973: 80 (§ 2047 von Pareto's "Trattato")

Paretos Versuch, ein ideales Gleichgewichtssystem für Wirtschaft und Gesellschaft zu konstituieren, bleibt abstrakt und ahistorisch, da es ausdrücklich unabhängig von den konkreten Individuen, Werten und Institutionen funktionieren soll (59).

Robert Michels will diesen Bezug wiederherstellen, indem er der Theorie der herrschenden Klasse von Mosca und Pareto die These vom unabdingbaren bürokratischen Apparat an die Seite stellt, der - nach einem "ehernen Gesetz der Oligarchie" - der führungsbedürftigen und interesselosen Masse des Volkes ihre Organisation und Orientierung regelrecht aufoktrozieren muß, denn die Fähigkeit zur Selbstorganisation wird wie bei Mosca und Pareto negiert. Daraus auch resultiert letztendes die Unentbehrlichkeit eines Führers, "auf den die Massen ihre eigenen Herrschgelüste übertragen können" und der dadurch zum "Gegenstand von Dankbarkeit und Verehrung" (60) avanciert.

In ihrem Anspruch, die "Schleier wegzureißen und die darunter verborgenen Dinge aufzudecken" (61), d.h. die ideologische Hülle zu durchstoßen, die bisher die Erkenntnis des Gesellschaftsprozesses stets verfälscht und damit eigentlich verhindert habe, bedienen sich die hier angeführten italienischen Theoretiker scheinbar "wertfreier" naturwissenschaftlicher, der Logik verpflichteter Methoden. Tatsächlich aber fungieren

59 Jonas 1969: 124

60 ibd.: 138. Michels Revision seiner eigenen Thesen, verursacht durch die realen Bedingungen des von ihm reflektierten zeitgenössischen italienischen Parteiwesens, läßt ihn die Fragwürdigkeit des "ehernen Gesetzes der Oligarchie" erkennen, ohne daß er jedoch diese Erkenntnis in seinen Theorien konkret genutzt hätte. Vgl. ibd.: 140.

61 Pareto 1962: 71 (§ 249 des "Trattato")

sie als Repräsentanten einer Tendenz, die seit den Anschauungen des Rationalismus und mehr noch des Positivismus durch das "rechnerische, zergliedernde Prinzip des Auseinanderlegens des Einheitlichen" (62) exakt der kapitalistischen Arbeitsteilung in der Produktionssphäre entspricht. Wenn Pareto die Abstraktion soweit vorantreibt, daß er das soziale System "als ein Kompositum aus gewissen Molekülen (= Individuen)" (63) charakterisiert, um dessen Gleichgewichtszustand etwa im Sinne der kinetischen Gastheorie es ihm zu tun ist, so wird hier der Typus einer Sozialmechanik sichtbar, die sich bereits am Rande der von Habermas angeprangernten Fetischisierung der Wissenschaft bewegt. Denn im strikten Gegensatz zur ideologiekritischen Intention dieser Soziologen ist wiederum der "... Gehalt von Aussagen durch die unreflektierte Bindung eines nur zum Scheine autonomen Bewußtseins an Interessen verfälscht" (64). Angesichts ihrer Gegnerschaft zum liberalen System Giolitti's, dessen pragmatische Allianz zwischen norditalienischer Bourgeoisie und Arbeiterbewegung (blocco industriale-operaio) (65) für Pareto und Mosca den Staat in eine "demagogische Plutokratie" (66) pervertierte, tritt die Richtung der Interessengebundenheit klar zutage (67).

62 Kofler: 142

63 Pareto 1962: 160 (§§ 2079 u. 2080 des "Trattato").

64 Habermas 1969²: 160

65 Carocci: 107

66 ibd.

67 Den ideologischen Hintergrund der Schriften Paretos zeigt z.B. Bobbio 1973: 31, auf: "Presentò la sua opera, in ispecie il Trattato, come un'analisi obiettiva dei fenomeni sociali, che studia fatti e non dà giudizi di valore, che descrive e non prescrive, come una prova di ascetismo scientifico, come un esercizio d'imperturbabilità teorica e d'indifferenza pratica. Ma fu tanto poco imperturbabile da essere sempre in preda al demone della polemica, fu tanto poco indifferente da trovarsi sempre in prima linea nel prendere posizione sulle vicende del giorno.... Erede della grande civiltà liberale e borghese dell' ottocento, Pareto ne prevede anzitempo la fine, affascinato e insieme atterrito dall'entrata in scena di coloro (le masse e i loro demagoghi) che le avrebbero dato il colpo di

In ihren theoretisierten Gesellschaftsmodellen spiegeln sich die Ängste vor einer proletarischen Machtausweitung (68), die die bisherigen Grenzen zwischen herrschender und beherrschter Klasse zu verwischen droht und die deshalb mit regressiver Sehnsucht nach sozialarchaischen Mustern (69) die politische Klasse unter Giolitti der Unfähigkeit zeihen, die Position der Privilegierten im notwendigen Ausmaß verteidigen zu können.

Die hier angezeigte Reihenfolge der Gesellschaftsinterpretation, die bestimmt wird durch die geistige Verwandtschaft der Theorien Moscas, Paretos und Michels zu denen des Positivismus, ist nicht willkürlich gewählt. Vernunft, die Hauptwaffe des bürgerlichen Kampfes gegen das feudale System, wird nach Etablierung der bürgerlichen Herrschaft unter dem Druck der kapitalistischen Produktionsweise reduziert zu einer bloß operationellen (70), bar jeglicher kritischen Aspekte, die sie noch im Rationalismus innehatte. Damit aber "erleichterte die positive Philosophie die Kapitulation des Denkens vor jedem Bestehenden und manifestierte die Kraft, bei der Erfahrung zu beharren" (71). Seine primäre Funktion hinsichtlich der Weiterentwicklung bürgerlicher "Sozialtechnik" offenbart sich somit eindeutig: "... der Positivismus ... wird ..

grazia... Dietro questo atteggiamento dell'osservatore imparziale traspare sin troppo chiaramente lo stato d'animo di chi si rende conto che le illusioni degli anni militanti sono irrimediabilmente cadute e la civiltà ... si avvia ormai verso il crollo, e una nuova classe eletta batte alle porte." Zur Gegnerschaft Moscas vgl. Mack Smith: volume primo, 323 f.

68 Als anschaulich-abschreckendes Beispiel hierfür wurde stets die Pariser Kommune von 1871 zitiert.

69 Carocci: 107

70 Mansilla: 25

71 Marcuse 1962: 286 f.

zum Stammvater aller künftigen biologisierenden und psychologisierenden Soziologie, in deren aus zufälligen Erfahrungselementen mechanisch zusammengesetzten Systemen die historische Dynamik nachträglich hineininterpretiert wird" (72). Mehr noch: "Comtes Lehre ... nahm wichtige Aspekte des spätbürgerlichen Denkens vorweg, insbesondere die Betonung der autoritären Gesinnung und den Irrationalismus der unentrinnbaren Naturgesetze für die menschliche Geschichte" (73).

72 Kofler: 94

73 Mansilla: 27. Mansilla vermeidet es jedoch zurecht, die positivistische Denkweise als möglichen Vorläufer des Totalitarismus anzusehen. Aber: "Die implizite Gleichsetzung von Wahrem und Wirklichem fördert objektiv den politischen Konformismus und subjektiv die Anpassung an das, was diese Theorie für 'wirklich' hält: die Gleichsetzung schließt so die Interpretation ein, daß die Wirklichkeit als das 'Ideal' aufgefaßt werden kann ..." Vgl. ibd.: 28

4.3 Nietzsche

Besonderen Einfluß auf die Gesellschaftstheorien nach der Jahrhundertwende gewinnt das philosophische System Friedrich Nietzsches (74). Hieraus empfängt offensichtlich die futuristische Weltsicht ihre stärksten Impulse, so daß eine Darlegung der Hauptprobleme gerechtfertigt und notwendig erscheint.

Aus einer Fixierung an "positivistische Grundüberzeugungen" (75) gelangt Nietzsche zu der Einsicht: "Unser Erkenntnisapparat ist nicht auf 'Erkenntnis' eingerichtet" (76). Indem also über den Weg der Verleugnung jeglicher kritischen Kraft der Reflexion mit Mitteln der Reflexion selber die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt negiert wird (77), nimmt Erkenntnistheorie jenen agnostizistischen Charakter an, der im reinen Mythos sich vollendet. Die Anerkennung des objektiv Wirklichen scheidet somit aus dem philosophischen Prozeß. Nietzsches System eignet nicht nur die im Positivismus vollzogene Trennung vom ökonomischen Bereich; die soziale Interpretation vergrößert die Realitätsferne durch Sichtverengung auf Kulturphänomene und wird "in hohem Maße spekulativ in dem Sinne, daß sie, anstatt Voraussetzungen und Probleme der Vergangenheit zu behandeln und in die Zukunft zu extrapolieren, die Umwertung aller Werte und die Heraufkunft ganz neuer gesellschaftlicher Existenzverhältnisse" (78) voraussagt.

- 74 Daß es sich trotz der gegenteiligen Äußerung Nietzsches ("Ich mißtraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Wege. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit." Nietzsche 1955: Band 2, 946) und der aphoristischen Form seiner Schriften um ein geschlossenes philosophisches System handelt, begründet u.a. Lukács 1962, bes. S. 283 f.
- 75 Habermas 1968: 363, den positivistischen Wissenschaftsbegriff und die traditionelle Erkenntniskritik von Kant bis Schopenhauer betreffend, deren Anspruch auf Reflexion des erkennenden Subjekts auf sich selber Nietzsche für uneinlösbar hält. Vgl. ibd.: 353 f.
- 76 Nietzsche 1955, Bd. 3, S. 440
Anmerkungen 77 und 78 auf folgender Seite

Offener und energischer als etwa Mosca und Pareto polemisiert Nietzsche unablässig gegen die sich verstärkenden Tendenzen der Masse, mehr demokratische Rechte zu erkämpfen (79).

Andererseits kritisiert er die kulturzerstörenden Folgen der kapitalistischen Arbeitsteilung im Maschinenzeitalter aus einer Position des romantischen Antikapitalismus, der die Symptome erkennt, nach den Ursachen jedoch nicht fragt (80).

77 Vgl. Habermas 1968: 360

78 Jonas 1968²: 147

79 Aus der Fülle der Polemiken sei nur zitiert: "In allen Ländern Europas und ebenso in Amerika gibt es jetzt ... eine sehr enge, eingefangene, an Ketten gelegte Art von Geistern, welche ungefähr das Gegenteil von dem wollen, was in unseren Absichten und Instinkten liegt ... Sie gehören, kurz und schlimm, unter die Nivellierer, diese fälschlich genannten 'freien Geister' - als beredete und schreibfingrige Sklaven des demokratischen Geschmacks und seiner 'modernen Ideen'; ... Was sie mit allen Kräften erstreben möchten, ist das allgemeine grüne Weidenglück der Herde, mit Sicherheit, Ungefährlichkeit, Behagen, Erleichterung des Lebens für jedermann ... Wir Umgekehrten, die wir uns ein Auge und ein Gewissen für die Frage aufgemacht haben, wo und wie bisher die Pflanze 'Mensch' am kräftigsten in die Höhe gewachsen ist, vermaßen ..., daß Härte, Gewaltsamkeit, Sklaverei, Gefahr auf der Gasse und im Herzen, Verborgenheit, Stoizismus, Versucherkunst und Teufelei jeder Art, daß alles Böse, Furchtbare, Tyrannische, Raubtier- und Schlangenhafte am Menschen so gut zur Erhöhung der Spezies 'Mensch' dient, als sein Gegensatz ... Nietzsche 1955: Bd. 2, 606/607

80 Lukács 1969: 312. Lukács erläutert diese Position so: "Nicht als ob Nietzsche von den spezifischen ökonomischen Bestimmungen des Kapitalismus je irgendwas verstanden hätte, er interessierte sich nicht einmal oberflächlich für sie. Er sieht aber die augenfälligsten Symptome der kapitalistischen Ökonomie, wie Einführung der Maschine, wachsende Arbeitsteilung, Wachsen der Großstädte, Zugrundegehen der Kleinproduktion usw. und verknüpft sie nun, ohne die ökonomischen und klassenmäßigen Vermittlungen zu erkennen, unmittelbar mit den von ihm beobachteten Symptomen des kulturellen Niedergangs." Ibd. Zum Begriff des "romantischen Antikapitalismus" vgl. a.ibd.: 316 sowie 319 f.

Die Widersprüchlichkeit dieser Haltung - im Übrigen typisch für Nietzsches gesamtes Werk - findet ihre Aufhebung in einer wiederum mythisch strukturierten Synthese: Zur Überwindung der sogenannten kapitalistisch-industriellen Kultur, der überhaupt "gemeinste(n) Daseinsform, die es bisher gegeben hat", die geprägt ist von der "berüchtigten Fabrikanten-Vulgarität mit roten feisten Händen" und dem völligen Fehlen der "Formen und Abzeichen der höheren Rasse", welche letztere erst im Gewand der "vornehmen Form" "als zum Befehlen geboren legitimiert" werden könnte (81); bedarf es der Heranzüchtung einer neuen Elite als "zukünftige Herren der Erde" (82). Die angestrebte neue Kultur benötigt jedoch darüber hinaus einen weiteren unabdingbaren Faktor, den die kapitalistische Entwicklung zu verweigern sich anschickt: die für höhere Kulturleistungen erforderliche Muße dieser privilegierten Schicht. Grundlage dafür ist daher die Wiederbelebung eines vorindustriellen Gesellschaftsmodells, in dem Sklavenarbeit eben diese schöpferische Muße garantiert (83). Im dezidierten Widerstand zur "sozialistischen Herdentier-Moral", aus deren Losungen "Gleichheit der Rechte" und "Mitgefühl für alles Leidende" die totale Nivellierung aller Werte erwachse, fordert Nietzsche: "Eine Kriegserklärung der höheren Menschen

81 Nietzsche 1955: Bd. 2 65/66

82 Nietzsche 1922; Band XVI, 336: "... wäre es nicht an der Zeit, je mehr der Typus Herdentier jetzt in Europa entwickelt wird, mit einer grundsätzlichen künstlichen und bewußten Züchtung des entgegengesetzten Typus und seiner Tugenden den Versuch zu machen?"

83 Aus seiner Antikenkenntnis heraus ist Nietzsche von den Kulturleistungen der griechischen Polis fasziniert, die ja auf Sklavenarbeit basierten. Entsprechend argumentiert er: "Eine höhere Kultur kann allein dort entstehen, wo es zwei unterschiedene Kasten der Gesellschaft gibt: die der Arbeitenden und die der Müßigen, zu wahrer Muße Befähigten; oder mit stärkerem Ausdruck: die Kaste der Zwangs-Arbeit und die Kaste der Frei-Arbeit." Nietzsche 1955: Bd. 1, 666. Direkter noch spricht er die "grausam klingende Wahrheit" aus, "daß zum Wesen einer Kultur das Sklaventum gehöre". Nietzsche 1922: Bd. IX, 151

an die Masse ist nötig" (84), denn "der große Mensch braucht die Gegnerschaft der Menge, der Nivellierten, das Distanzgefühl im Vergleich zu ihnen, er steht auf ihnen, er lebt von ihnen" (85).

Analog zu diesem Rückgriff auf Kulturvorstellungen der griechischen Antike formuliert Nietzsche die Einsicht in das menschliche Sein, allerdings mit eher umgekehrten Vorzeichen. Nicht das ontologische Erfassen des Ästhetischen wird versucht, sondern mit ästhetischen Kategorien soll das "Wesen" des Kosmos ergründbar sein. Als entscheidendes Instrumentarium fungiert hierbei die Intuition, die dem statischen, als nur "abstrakte(n) Begriff für eine Chimäre des menschlichen Geistes" klassifizierten Sein, "dem keine Wirklichkeit entspricht" (86), entgegengesetzten "Werden" einzig adäquat erscheint. Wo anders als in der Kunst fände dies Prinzip seine vordringlichste Anwendung, wenn bereits die klassische griechische Kunst "einen Schlüssel zum Wesen der Welt" (87) liefert ?

Ein zunächst schwer abschätzbarer Wandel nimmt hier seinen Anfang, indem Kunst zur zentralen Kategorie der "Welterkenntnis" erhoben wird: Erkenntnis jedoch nicht - wie schon

84 Nietzsche 1922: Bd. XVI, 279

85 Ibid.: 287. Hier ist bezüglich der Vorstellung Nietzsches von einer sozialen (Rang)Ordnung die direkte Verbindungslinie zu den angedeuteten Theorien Moscas, Paretos und Michels zu ziehen. "Aus der Einsicht, daß die Menschen ungleich sind, fordert Nietzsche die Organisation einer Herrschaftsform der Lebensstarken, einer Aristokratie, die im Zeitalter der Massen sich der Massen bedient, einen konspirativen Bund höherer Menschen, der mit doppelten Zielen, offenen und geheimen, die Massen lenkt, und in Dienstbarkeit zwingt." Fink: 174

86 Fink: 41

87 Ibid.: 24

angedeutet - im ontologischen Sinne, mit Hilfe von Kriterien der sokratischen Logik, der "rationalen Vernünftigkeit", da diese "kein Auge mehr hat für das hinter allen Gestalten flutende, sie bildende und zerstörende 'Leben'" (88). Aus der Rückführung der menschlichen Kunsttriebe Traum und Rausch auf die uralte mythische Gegensätzlichkeit der apollinischen und dionysischen Weltprinzipien weitet sich die Problematik in kosmische Dimensionen. Nicht der Mensch selbst tritt auf als wissentlicher Akteur seiner künstlerischen Handlungen, sondern "der Weltgrund selbst, der Ur-Eine, der durch den Menschen handle" (89). Das Individuum wird mit dieser theoretisierten Weltenharmonie "Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit", "der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden" und entsprechend formbar: "Der edelste Ton, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch ..." (90).

Gemäß der zentralen Stellung, die Ästhetik und Kunst im Denken Nietzsches einnehmen, bilden sich politische Vorstellungen aus, die, ausgehend von eben diesen ästhetischen Postulaten, eine erreichte Stufe bürgerlicher Welt-Anschauung markieren, ohne die eine futuristische und auch faschistische Ästhetik nicht vorstellbar wäre. Der qualitative Charakter dieser Zäsur etwa im Verhältnis der Funktion von Ästhetik bei Kant bis zu Hegel offenbart sich am präzisesten gerade aus Nietzsches politischen Schlußfolgerungen, insbesondere dort, wo sie die Zukunft Europas betreffen (91).

88 Ibid.: 19

89 Ibid.: 25

90 Nietzsche 1955: Bd. 1, 25

91 Nietzsche 1922: Bd. XVI, 341 f. z.B.: "Es wird von nun an günstige Vorbedingungen für umgänglichere Herrschaftsgelbe geben, derengleichen es noch nicht gegeben hat. Und dies ist noch nicht das Wichtigste; es ist die Entstehung von internationalen Geschlechtsverbänden möglich gemacht, welche sich die Aufgabe setzen, eine Herrenrasse heraufzuzüchten, die zukünftigen 'Herren der Erde' - eine neue, ungeheure, auf der härtesten Selbst-Gesetzgebung aufgebaute Aristokratie, in der dem Willen philosophi-

Erst wenn die "Umwertung aller Werte" konkrete Folgen im politischen Bereich zeitigt, gewinnt die apodiktische Aussage "... nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt" (92) ihre volle Bedeutung. Denn die von Nietzsche kritisierte und bekämpfte industrielle Kultur unter der Herrschaft des Kapitals verheißt eben nicht die von Comte utopisierte friedliche Arbeitswelt, sondern entwickelt katastrophische Aspekte (93), sie führt in den Nihilismus.

scher Gewaltmenschen und Künstler - Tyrannen Dauer über Jahrtausende gegeben wird: - eine höhere Art Menschen, die sich, dank ihrem Übergewicht von Wollen, Wissen, Reichtum und Einfluß, des demokratischen Europas bedienen als ihres gefügigsten und beweglichsten Werkzeugs, um die Schicksale der Erde in die Hand zu bekommen, um am 'Menschen' selbst als Künstler zu gestalten. Genug, die Zeit kommt, wo man über Politik umlernen wird." (Hervorhebung von mir. I.B.)

- 92 Nietzsche 1955: Bd. 1, 40. Ging die deutsche Ästhetik von Kant bis Hegel im Prinzip davon aus, "daß es die Aufgabe der Kunst sei, das an sich vernünftige Wesen der Welt abzubilden, daß die Stilisierung der Kunst darin bestünde, dieses Wesen von dem verwirrenden Beiwerk des bloß Empirischen zu befreien" (Lukács 1969: 326), so kann hier nicht eindringlich genug auf den Bruch Nietzsches mit dieser Tradition verwiesen werden. Eindeutige Auswirkungen auf futuristische Vorstellungen, wie später zu demonstrieren sein wird, ergeben sich etwa aus folgenden Ausführungen: "Denn dies muß uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, daß die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja daß wir ebenso wenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsere höchste Würde haben, ... während freilich unser Bewußtsein über diese unsere Bedeutung kaum ein anderes ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben." Nietzsche 1955: Bd. 1, 40

- 93 Nietzsche 1922: Bd. XV, 137

Das pessimistische Weltbild (94) entspricht der Einsicht in die Häßlichkeit der Wahrheit (95). Hier nun findet die Kunst ihre eigentliche Bestimmung: "Das Wesentliche an der Kunst bleibt ihre Daseinsvollendung, ihr Hervorbringen der Vollkommenheit und Fülle; Kunst ist wesentlich Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins ... (96). Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen." (97) Mithin ist auch "die Kunst mehr wert ... als die Wahrheit" (98).

Die Sicht von der Wirklichkeit des Daseins wird nach Nietzsches Auffassung ohnehin verfälscht durch unsere präformierte Erkenntnisstruktur, der zufolge uns Empirie und Kategorien zu einer Vereinzelung der Dingwelt verführen und demgemäß unseren Blick auf das als flutendes Werden begriffene Weltganze verstellen. Unsere Erkenntnismittel müssen sich deshalb mit der Funktion von auf uns selbst zugeschnittenen Hilfswerkzeugen begnügen, die dem "Leben" auch eine gewisse Qualität als "Seiendes" vermitteln (99).

94 "... es gibt nur Eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn ... Eine so beschaffene Welt ist die wahre Welt. Wir haben Lügen nötig, um über diese Realität, diese 'Wahrheit' zum Sieg zu kommen, d.h. um zu leben ..." Nietzsche 1922: Bd. XVI, 271

95 Ibid.: 248

96 Ibid.: 247, freilich des Daseins nach Nietzsches aristokratischem Herrschaftsmodell

97 Ibid.: 248

98 Ibid.: 273

99 "Die Fälschung ist für uns eine biologische Notwendigkeit. Die Not macht erfinderisch - die Not, in einer Welt leben zu müssen, wo alles ständig gleitet, schwindet, vorüberweht, wirbelt, hat die Begriffe geschaffen, die Kategorien, die das unfäßliche Werden faßlich machen, festlegen, dem Geschehen einen Träger unterscheiden, ein Bleibendes im Wandel ansetzen, die 'Substanz' ansetzen, die gleichsam ein Rettungsring für uns ist, um Stand zu gewinnen und Orientierung in einer verlässlichen Welt. Die Kategorien bedeuten so die Vermensch-

Am jedoch in Wahrheit dynamischen Prozeß des Lebens sind Wissenschaft und Kunst zu messen; die metaphysische Tradition in der Seinserklärung, in der Unterscheidung von Erscheinung und Ding an sich wird mit der "Optik des Lebens" gesehen und nurmehr moralisch gedeutet (100). Leben selbst ist der Wille zur Macht, die Bejahung der Rangdistanz zwischen den einzelnen Menschen (101).

Die so vorgenommene Verknüpfung allen Denkens an diesen schwer faßbaren Lebensbegriff wird wegweisend für die Nietzsche nachfolgende Philosophie, indem das Gerüst eines Modells vollendet wird, nach dem endgültig "die aufklärerische Vernunft im 19. Jahrhundert vom Throne gestoßen" werden konnte (Georg Simmel). Es beginnt die eigentliche irrationalistische Phase der Philosophie, die sich mit dem Verzicht, ja der Feindschaft zum Vernunftbegriff unabänderlich von gesellschaftlicher Realität entfernt (102). Wirklichkeit und Erkenntnis nehmen nach Nietzsches Darlegungen antinomischen Charakter an (103); der Tendenz zur umfassenden ästhetischen Verklärung der Realität ist der Weg bereitet.

lichung der Welt, die anthropomorphe Auslegung, die uns 'instandsetzt' dadurch, daß sie ein Ständiges setzt; die Kategorien haben keine objektive Gültigkeit, sie sind Fiktionen. Das Ding ist ein menschliches Denkgebilde - nichts weiter." Fink: 164. Vgl. a. Nietzsche 1922: Bd. XVI, 30-31

100 Vgl. Nietzsche 1955: Bd. 1, 11 und Fink: 14 u. 19

101 Ibid.: Bd. 2, 729. "Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens Ausbeutung ...

102 Nietzsche schreibt: "Die 'Vernunft' ist die Ursache, daß wir das Zeugnis der Sinne fälschen. Sofern die Sinne das Werden, das Vergehen, den Wechsel zeigen, lügen sie nicht..." Und in einer eigenwilligen Heraklit-Interpretation fährt er fort: "... Aber damit wird Heraklit ewig recht behalten, daß das Sein eine leere Fiktion ist. Die 'scheinbare' Welt ist die einzige: die 'wahre' Welt ist nur hinzugezogen ..." Ibid.: 958

103 Vgl. S.34 dieser Arbeit

4.4 Bergson

Die eigentliche theoretische Aus- und Weiterführung dieser auf das 'Leben' bezogenen Philosophie übernimmt Henri Bergson.

Unter dem Eindruck der kontinuierlichen Fortschritt verheißenden technologischen Umwälzungen genoß folgerichtig eine naturwissenschaftlich orientierte Weltsicht hohen Rang. Jedoch wich, als man die neuen Methoden und Kategorien auf soziale Phänomene anzuwenden versuchte, der positivistisch genährte Optimismus, die gesellschaftlichen Veränderungen - und speziell die für bestimmte Schichten bedrohlichen Aspekte - mit Hilfe von Integrationsmodellen oder sozialmechanistischen Vorstellungen etwa im Sinne Paretos manipulativ regulieren zu können. Die politische Realität, geprägt durch die Folgen der industriellen Ausweitung, der Kapitalkonzentration, der Proletarisierung weiter Bevölkerungsschichten und der daraus resultierenden Arbeitskämpfe, korrigierte diese Auffassungen.

Nietzsches Lösungsentwurf hatte sich in "kosmischen" Dimensionen bewegt, d.h. eine kurzfristige Verwirklichung konnte nicht intendiert sein. Bei Bergson gewinnt die Philosophie nunmehr offene Abwehrfunktionen, vordergründig gegen den "Einbruch ... naturwissenschaftlicher Begriffe in die Geisteswissenschaften" (104) gerichtet, basierend aber auf der Einsicht in die Diskrepanzen zwischen der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung und der Unmöglichkeit zeitgenössischer Philosophie, jene im oben beschriebenen Sinne zu prognostizieren oder gar zu steuern.

Diese Ohn-Macht erfährt durch Bergson ihre fundamentale Sublimierung. Wie bei Nietzsche wird das Sein der Welt als

104 Pflug: 136 u. Jurevics: 23. Vgl. dort auch die erkenntnistheoretische Opposition zu Kant, 256

kontinuierliches Werden begriffen (105). Das mit dem logisch vorgehenden Verstand niemals erfaßbar sei, weil dieser lediglich statische, beharrliche, feste Zustände erkennen könne. Das Leben aber als werdende Kontinuität, als Wirklichkeit "ist nicht statischer, sondern dynamischer Ordnung. Alles fließt ..." (106). Aus dem Bewußtsein des gravierenden Mangels an Erkenntnismöglichkeit der physischen Außenwelt nimmt Bergson daher eine analoge Aufwertung der Innenwelt vor und wagt damit den "ersten Schritt ..., die innere Erfahrung der äußeren Überzuordnen" (107). Befähigungsgrundlage für diese innere Erkenntnis ist auch hier die irrationale Kategorie der Intuition, die unvermittelt, d.h. ohne Beeinflussung durch die fünf Sinne, Objekte perzipieren kann. Resultat der Differenzierung der Welten ist folgerichtig die Annahme zweier verschiedener Ichs (108). Das innere ist das eigentliche, wahre weil einzig schöpferische Ich, dessen Aktivität nicht wie die des äußeren Ich durch die sozialen Gegebenheiten eingeschränkt und gebunden wird. "Das Dasein, dessen wir am gewissesten sind, und das wir am besten kennen, ist unleugbar das unsere. Denn von allen übrigen Gegenständen haben wir Eindrücke, die sich als äußerliche und oberflächliche bezeichnen lassen, während wir uns selbst von innen her, in der Tiefe wahrnehmen" (109).

Demgemäß, von diesem Zentrum aus, läßt sich die Konzeption begreifen, die Bergson für die Realität bereithält, indem

105 Bergson 1948: 211 f. Vgl. a. Steenbergen: 20

106 Steenbergen: 39

107 Pflug: 100

108 Bergson 1920: 181: "So gäbe es also zwei verschiedene Ichs, deren eines eine Art äußere Projektion des anderen, sein räumlicher und sozusagen sozialer Repräsentant wäre." Vgl. dazu auch die Ausführungen von Barth: 77 f.

109 Bergson 1912: 8

er sagt, daß sich die feste, beharrlich scheinende Außenwelt auflöst in "Modifikationen, Störungen, Veränderungen der Spannung oder der Energie, und nichts anderes" (110), ein Bild, das für den Futurismus bedeutsam werden sollte.

Der Preis einer solchen irrationalen Auffassung (111) ist die "Vereinsamung des Bewußtseins", weil, beispielsweise durch die Herübernahme der Zeit in die innere Welt, diese "zu einer eigenen Seelenzeit wird" und "völlig den Konnex mit den zeitlichen Abläufen der anderen Menschen (verliert)" (112). Bergson jedoch wendet diese Loslösung des Bewußtseins von der "nur über die Phänomene der Außenwelt ernstlich zu diskutierenden Realität des objektiven Geistes" (113), diese Isolierung, ins Positive einer nur so zu erreichenden Freiheit.

Freiheit also wird nicht determiniert durch entsprechende äußere Verhältnisse des praktischen Lebens - "wir 'werden

110 Bergson 1908: 211

111 Pflug: 114, erläutert Bergsons Ansatz: "Diese Entleerung der Außenwelt aber führt in ihrer Konsequenz zu einer völligen Zersetzung des Realitätsbegriffes; denn unter dem Ausschluß aller die einzelnen Wahrnehmungsakte verbindenden Strukturen zerfällt die Außenwelt als eine Einheit in eine Fülle einzelner, momentaner Außenwelten, die miteinander nichts zu tun haben und die nur notdürftig durch ein rein subjektives Band der Erinnerung nachträglich aufeinander bezogen werden... Soviel Irrealität in der Wahrnehmung der äußeren Gegebenheit hat vor Bergson noch kein französischer Denker behauptet." Auch wenn Bergson diesen Ansatz später modifiziert, so bleibt doch gerade die Konstruktion der Trennung von Innen- und Außenwelt, der Unterteilung von äußerem und innerem Ich und der analogen Zuordnung von Raum und Zeit in der philosophischen Diskussion. Georges Sorel z.B. beruft sich auf diese Theorien.

112 Ibid.: 125

113 Ibid.: 136

mehr gehandelt' als daß wir selber handelten" (114) -, sondern sie verwirklicht sich in der intuitiven Erkenntnis unseres individuellen inneren Ichs (115). Am ehesten gelingt dies dem Künstler, denn er besitzt die natürliche Gabe der erforderlichen Loslösung, sie ist ihm gleichsam angeboren (116). Aus der Fähigkeit der Ich-Erkennntnis muß der Künstler versuchen, seinem Selbst adäquate Darstellungen hervorzu- bringen: Kunst und Freiheit werden zu Synonymen (117). Im schöpferischen Akt, der frei ist von jedweder äußeren Determiniertheit, erreicht die menschliche Freiheit ihren höchsten Realisationsgrad.

In dieser Verknüpfung zeigen sich beide Phänomene, Kunst und Freiheit, nicht mehr als gesellschaftlich definierte Verhaltensweisen; vielmehr sind sie nach Bergsons Auffassung einer subjektiv-psychischen Problematik verhaftet. Die intuitive Erfassung des "Wirklichen" geschieht immer gegen den Widerstand außenweltlicher, uns unfrei machender Determinanten. Kunst kann hier helfend einspringen, diese hindernden Barrieren in ihrer Wirkung zu schwächen (118). Effektiv erhöht sie damit gleich zeitig die bereits angesprochene Isolierung des Bewußtseins im Hinblick auf soziale Tatsachen und Seins-Gegebenheiten überhaupt.

114 Bergson 1920: 182

115 "Frei handeln heißt von sich selbst Besitz ergreifen, sich in die reine Dauer zurückversetzen". Ibd.

116 Steenbergen: 49

117 "Kurz, wir sind frei, wenn unsere Handlungen aus unserer ganzen Persönlichkeit hervorgehen, wenn sie sie ausdrücken, wenn sie jene undefinierbare Ähnlichkeit mit ihr haben, wie man sie zuweilen zwischen dem Kunstwerk und seinem Schöpfer findet." Bergson 1920/ 135/36

118 "... wird man ... gewahr werden, daß der Zweck der Kunst darin liegt, die aktiven oder vielmehr widerstrebenden Kräfte unserer Persönlichkeit einzuschläfern und uns auf solche Weise in einen Zustand vollendeter Fügsamkeit überzuführen ... In den Verfahrungsweisen der Kunst werden wir in abgeschwächter Form, verfeinert und gewisser-

Der extrem irrationalistische Gehalt dieser Philosophie offenbart sich in dem völligen Fehlen von Überprüfungs-kategorien, so daß das Ganze zu jener esoterischen Angelegenheit aufgewertet wird, wie sie die Stellung des intuitiv-kreativen Menschen, sei er Künstler, Schriftsteller oder Philosoph, in der bürgerlichen Gesellschaft auch jener Zeit widerspiegelt (119).

Philosophie tritt hier auf als Versuch "einer Rettung, einer Befreiung von der geistigen Abstumpfung unter der Knechtschaft des sich immer mehr vermaterialisierenden modernen Lebens" (120). Bergson unternimmt die Wiederherstellung des Geistes um den Preis einer folgeschweren Entfernung von der gesellschaftlichen Realität, sich somit scheinbar befreiend von deren bedrückenden Verhältnissen. Indessen verkehrt sich dies subjektive Freiheitserleben kraft seines Verzichts auf außerweltliche Erkenntnis und des sozial determinierten potentiellen Eingriffs objektiv zu einem Ausgeliefertsein (121).

maßen vergeistigt, die Verfahrensweisen wiederfinden, durch die gewöhnlich der hypnotische Zustand erzielt wird". Ibid.: 12

- 119 Vgl. Steenbergen: 98 f.: "Irgendein von außen herangebrachtes Wahrheitskriterium ist für die intuitive Philosophie ein Widersinn. Die Philosophie ist eine Gabe, die wie die Kunst und die höchsten Formen der Sittlichkeit nur wenigen und diesen nur in vereinzelten Stunden zuteil wird; die Wahrheit ihrer Intuitionen kann sich vor den Fernstehenden ebenso wenig rechtfertigen, wie die Wahrnehmungen eines Sehenden in einer Gesellschaft, die nur aus Blinden bestünde."
- 120 Jurevics: 13
- 121 Adorno formuliert es präzise: "Philosophie überhaupt war, solange sie etwas taugte, zugleich auch Lehre von der Gesellschaft; nur, seitdem sie deren Macht einspruchslos sich auslieferte, muß sie von der Gesellschaft betuernd sich sondern; die Reinheit, in welche sie zurückfiel, ist das schlechte Gewissen ihrer Unreinheit, der Komplizität mit der Welt." In: Adorno 1969, 35

4.5 Sorel

Mit den Schriften von Georges Sorel (1847-1922) vollführen Philosophie und Soziologie eine scheinbare Kehrtwendung: Es gilt nicht mehr, etwa im Sinne Bergsons, Kritik zu leisten an der abendländischen Philosophie und von hier aus eine Wiederbelebung der gesellschaftlich-schöpferischen Kräfte gegen die Verflachung von Positivismus und Utilitarismus zu erwarten, sondern Bezugsobjekt jeder Kritik muß die moderne Klassengesellschaft selbst sein. Sorel scheint diese Arbeit zu vollbringen, doch führt ihn sein methodisches Vorgehen (122) sehr rasch in die Bereiche des unkontrollierbar Irrationalen. Denn die Übernahme Bergsonscher Kategorien und ihre Anwendung auf den politisch-soziologischen Bereich gipfelt in der Forderung nach Schaffung eines neuen Mythos, dessen Funktion in erster Linie sich als einigendes Band für die heterogene - weil sich ihrer Lage größtenteils nicht bewußter - Arbeiterklasse bestimmen sollte. Den proletarischen Massen also wird in Anlehnung an Marxsche Vorstellungen als einziger Kraft die Fähigkeit zu revolutionärer Umgestaltung der Gesellschaft zugesprochen. Der Mythos kann dabei das seit Sokrates verlorengegangene ursprüngliche, vom Kollektivitätsempfinden geprägte Handeln wiederherstellen (123), das seinem ge-

122 Vgl. Lichtheim 379: "... Sorel hatte ... seine eigene Methode. Er holte sich seine Argumente aus allen verfügbaren Quellen, unbekümmert um die Intention der von ihm zitierten Denker, die nach seiner Auffassung oftmals mit ihren eigenen Intuitionen nicht viel anzufangen wußten."

123 Für Sorel beginnt der Prozeß der gesellschaftlichen Dekadenz mit Sokrates, dessen Lehren die Individualisierung des Menschen und die gleichzeitige Zerstörung des Gruppendenkens eingeleitet hätten und somit die Legitimation lieferten für Egoismus und Subjektivität ohne Bezug zum Nächsten. Diese zerstörerische Emanzipation rechtfertigt für Sorel die Hinrichtung Sokrates! (Vgl. sein Buch: *Le procès de Socrate*, Paris 1889). Vgl. Jonas 1969: 12. Auffallend ist die parallele Beurteilung der Stellung Sokrates bei Nietzsche. Vgl. Fink: 28 f.

schichtlichen Ethos nach kriegerisch war und stets die besten soldatischen Tugenden im Menschen erweckte.

Deutlich tritt nunmehr der geistige Ausgangspunkt der Sorel'schen Kritik zutage, der aber nicht abstrakt genommen, sondern vor der konkreten historischen Situation der Dritten Französischen Republik gesehen werden muß: Sorel, der selbst dem Bürgertum entstammte, erkennt wie Nietzsche, Mosca, Pareto den unaufhaltsamen Abstieg der Bourgeoisie (124), deren "Verdummung", "Entartung" und "Einfältigkeit" allenfalls durch die "starke Ausdehnung der proletarischen Gewalt, die den Bürgern die revolutionäre Wirklichkeit zeigen und ihnen die humanitären Platttheiten verleiden würde", (125) aufgehalten bzw. korrigiert werden könnte.

Entscheidende Mithilfe an diesem Zustand leisteten die tradierten ideologischen Grundsätze des 18. Jahrhunderts, so daß Sorels Kampf lebenslang dem intellektualisierenden Geist der Aufklärung, seinem Individualismus und Rationalismus galt (126). Dementsprechend ist seine eigene Gesellschaftsanalyse nicht rational angelegt, sondern zielt mit Nietzscher Vehemenz auf die Errichtung einer neuen Moral mit den Mitteln des Mythos, der bei Sorel seinen Ausdruck in der Gewalt der Masse finden sollte. Aus der Verbindung mit der Praxis des revolutionären Syndikalismus im damaligen Frankreich präziserte Sorel diese Vorstellung zum proletarischen Generalstreik.

124 "Auf die Entartung der kapitalistischen Wirtschaft pflöpft sich die Ideologie einer eingeschüchterten und von Humanitätsideen erfüllten Bürgerklasse, die sich vermißt, ihr Denken von den Bedingungen des Daseins zu befreien. Die Rasse der kühnen Führer, die die Größe der modernen Industrie begründet hatten, verschwindet, um einer im Übermaß gesättigten Aristokratie Platz zu machen, die wünscht, in Frieden zu leben." G. Sorel 1969: 90

125 Ibid.: 91

126 Lichtheim: 357

Das damit vorgelegte Konzept einer "Sozialtherapie" bleibt in seinen Konturen genügend diffus, daß es von den verschiedenen politischen Richtungen von links bis rechts mühelos vereinnahmt werden konnte. Der Mythos appelliert ganz allgemein an die vorrationalen, individuellen seelischen Kräfte des Menschen; mit der Kraft mythischer Bilder vermag er dessen Vereinzelung aufzuheben und die aktionsfähige Masse zu erzeugen, die, da die Tendenz zur Gewalt dem Menschen von Natur aus eigentümlich sei (127), schließlich die Bergsonsche "schöpferische Entwicklung" im sozialen Bereich revolutionär vorantreibt und verwirklicht (128).

Gewalt als Bestandteil des neuen sozialen Mythos erringt hier endgültig die mit größter Klarheit ausgesprochene schöpferische Potenz, die der gesamten imperialistischen Ära als primäre Legitimation dienen mußte. In Anlehnung an die Ausführungen Proudhons in dessen 1861 erschienenem Werk "La guerre et la paix" pries Sorel die kathartische Wirkung des Krieges (129); eine Grundhaltung, die die verschiedensten

127 Barth: 101

128 Sorel 1969, Anhang 2: 340: "Der soziale Krieg, auf den sich das Proletariat in den Gewerkschaften unablässig vorbereitet, vermag die Elemente einer neuen Zivilisation zu erzeugen, wie sie für ein Volk von Produzenten angemessen ist."

129 Daß diese Berufung auf einer Fehlinterpretation beruhte, der neben vielen anderen auch Sorel unterlag, merkt Lichtheim: 383 f. an. Sie sei darauf zurückzuführen, daß Proudhons Interpreten nie über den ersten Teil des als "langweilig" klassifizierten Werkes hinausgekommen seien, in dem er eine geschichtsphilosophische Apologie des Krieges in früheren, barbarischen Zeiten entwickle. Folglich konnten diese Interpreten seine Deklaration, daß mit Einführung demokratischer Prinzipien in die Organisation der Gesellschaft der Krieg zu einem Anachronismus geworden sei, nicht erfassen.

Strömungen in Philosophie und Soziologie um die Jahrhundertwende eint und die zugleich eins der wichtigsten Prinzipien des Futurismus bildet.

Sorel knüpft an sie die Erwartung, den antagonistischen Klassencharakter der Gesellschaft wieder stärker zu verdeutlichen, dessen Schranken sich durch sozialpolitische Maßnahmen zur Konfliktmilderung von seiten des Bürgertums zu verwischen drohten.

Demgemäß erhielte der Mythos auch eine restaurative Funktion, nämlich die, dem sich ständig selbst schwächenden Bürgertum einstige, verlorengegangene kriegerische Kräfte in der Auseinandersetzung mit einem erstarkten gewalttätigen Proletariat zu regenerieren und so die kapitalistische Gesellschaft ihrer historischen Vollendung, etwa im Marxschen Sinne, entgegenzutreiben. Dies soll auch die nationalen Kräfte konzentrieren, um sie nach außen einsetzen zu können (130).

Die irrationale, mythische Verkleidung der Sorelschen moralischen Apelle zeigt den vorläufigen Endpunkt der Gesellschaftsinterpretation auf, die essentielle soziologische Fakten

- 130 Sorel 1969: 99: "Und nicht bloß vermag die proletarische Gewalt die künftige Revolution zu sichern: sie scheint auch das einzige Mittel darzustellen, über das die durch die Humanitätsideen abgestumpften europäischen Nationen noch verfügen, um ihre ehemalige Energie wiederzufinden. Diese Gewalt zwingt den Kapitalismus dazu, sich einzig und allein um seine materielle Rolle zu bekümmern, und tendiert, ihm die kriegerischen Eigenschaften wiederzugeben, die er ehemals besaß."

ignoriert (131) und daher die berechnigte Klassifizierung als "einer Art soziologischen Mystizismus" (132) herausfordert.

Dennoch ließe sich fragen: Hatten die bisher umrissenen Konzeptionen nicht wesentliche Funktionen der Philosophie erfüllt? Kritisierten sie nicht die bestehenden Verhältnisse? Versuchten sie nicht mit den verschiedensten Mitteln "zu verhindern, daß die Menschen sich an jene Ideen und Verhaltensweisen verlieren, welche die Gesellschaft in ihrer jetzigen Organisation ihnen eingibt?" (133) Die Antwort heißt zugleich ja und nein. Zwar widmen sich die Systeme der Untersuchung gesellschaftlicher Probleme, doch wird die primäre Aufgabe, die "Entfaltung des kritischen und dialektischen Denkens", (134) durch eigene Klassen- oder Interessengebundenheit mindestens vernachlässigt, wenn nicht strikt zurückgewiesen. "Philosophie ist der methodische und beharrliche Versuch, Vernunft in die Welt zu bringen" (135).

Eben dies Prinzip erlebt in allen angeführten Fällen seine Negation als verbindliches Erkenntniskriterium. Die gewählten

131 Jonas 1969: 18: "... hier werden auch die materiellen, ökonomischen, technischen und sozialen Grundbestände der industriellen Gesellschaft nicht zur Kenntnis genommen ... Das eigentliche Argument gegen den Irrationalismus von Bergson und Sorel ist nicht, daß dieser Irrationalismus uns keine Tatbestände offenbart, die wichtig und bedeutsam seien, sondern daß er diese Tatbestände in einer Sprache darstellt, die intersubjektiv nicht vergleichbar und demzufolge wissenschaftlich nicht entwickelbar ist."

132 Hughes: 175

133 Horkheimer: 282

134 Ibid.: 286

135 Ibid.

Alternativen setzen dagegen auf nicht-rationale Kategorien wie "Leben", "Intuition", "Erscheinung" und münden folgerichtig in neuen sozialen Mythen, die den politisch Handelnden kraft deren extremer Ambivalenz hinsichtlich ihrer Interpretierbarkeit ein historisch beispielloses Arsenal an mißbrauchbaren politischen Formeln an die Hand gibt.

Darwins Untersuchungen über den Ursprung der Arten und seine Theorie der natürlichen Auslese hatten bereits gezeigt, wie naturwissenschaftlich untermauerte Erkenntnisse in der Folgezeit durch eigentlich unzulässige soziologische Analogieschlüsse vereinnahmt und dergestalt umgedeutet als 'Sozialdarwinismus' "zum zentralen Modell sozialen und politischen Denkens" (136) werden konnten.

Nicht anders erging es den beschriebenen philosophisch-soziologischen Konzeptionen. Unter dem Zwang, zur Überwindung der ideologischen Krise effiziente Abwehrmechanismen zu entwickeln, griff das Bürgertum einzelne prägnante Gedanken aus diesen Konzeptionen heraus, die geeignet schienen, den Niedergang durch 'Umwertung aller Werte' in jedoch restaurativer Manier rückgängig machen und dies durch direkte Manipulation der Massen erreichen zu können. Je mehr sich die Tendenz zu verstärken schien, daß die proletarischen Kräfte durch zunehmende Organisierung tatsächlich an Einfluß gewannen, sich die Marxsche Theorie mithin verifiziere, desto intensiver unterlagen diese selektierten "Rezepte" der Radikalisierung. Der Daseinskampf, die Übermenschenzüchtung, die Notwendigkeit des Krieges, Elitebildung und Unentbehrlichkeit eines Führers der Massen - diese Bereiche umfaßt ein präformiertes Gedankengut, dessen politische Implikationen die realen historischen Ereignisse im hier relevanten Zeitraum entscheidend bestimmen und das schließlich seine Substanz nicht anders als katastrophisch offenbart.

- 136 Koch: 21. "Aus der freien Konkurrenz zwischen Individuen, die den Begabtesten und sittlich Besten ermittelte, wurde der brutale Kampf ums Dasein zwischen sozialen und politischen Kollektiven: Klassen, Völkern, Rassen." Ibid.

5. Die Widerspiegelung der ideologischen Krise im künstlerisch-kulturellen Bereich und der Versuch einer Radikallösung durch die Futuristen

5.1 Die Überwindung des romantischen Prinzips mit dem Ziel politischer Einflußnahme des Künstlers: Das Beispiel Frankreich

In den bisher präsentierten, so vielschichtig und differenziert angelegten Systemen oder Konzeptionen, deren Protagonisten den für den weiteren Verlauf der Dinge wichtigsten Teil gesellschaftlicher Determinanten lieferten, wird doch eine übereinstimmende Grundhaltung sichtbar: die der empfundenen Insuffizienz der eigenen bürgerlichen Klasse angesichts der zahllosen neuartigen Probleme, die technisch-wissenschaftliche Revolution und "Massengesellschaft" aufwerfen, und zwar dies im europäischen kapitalistischen Konzentrationsprozeß mit einer Forciertheit, die oftmals pathologische Züge annimmt (137). Das daraus resultierende Unbehagen der im Kulturbetrieb Tätigen äußert sich erwartungsgemäß nicht weniger vielfältig, als es die "Rezepturen" der Gesellschaftstheoretiker offenbaren.

In vieler Hinsicht bildet die französische Situation das Modell für die Haltung der bürgerlichen Intellektuellen den historischen Veränderungen gegenüber. Verteilt über das gesamte 19. Jahrhundert gab es immer politische Kulminationspunkte, die der Intelligenz Reaktionen hierauf geradezu aufzwangen. Unter Umsetzung ihrer im Kampf gegen die Restauration, gegen Julikönigtum und Diktatur des Zweiten Kaiserreiches entwickelten Ideen in die politische Praxis reagierten die Intellektuellen nicht nur mit ihren kulturellen Schöpfungen, sondern auch "mit der Waffe in der Faust" (138). Damit ist die

137 Hauser 1969: 928

138 Micheli 1970²: 10

Absage an das romantische Prinzip des *l'art pour l'art* eindeutig formuliert, und die Forderung von Jules Michelet 1848 nach einer Generation von Tatmenschen, die soziale Aufgaben übernehmen (139) solle, personifiziert sich auf dem Gebiet der bildenden Kunst in Daumier, Millet, Delacroix, Courbet und zahllosen anderen. Künstlerisch, d.h. stilistisch könne einzig der Realismus der Anforderung gerecht werden, "die Kunst in den Dienst des Menschen zu stellen" (140). Dieses Ziel ist nur erreichbar, wenn in der neuen Kunst Schluß gemacht wird mit der Mythologie, dem Historiengemälde und der konventionellen Schönheit nach klasischem Kanon (141). Der Szenenwechsel von der "Poesie des Heiligen Haines" der Romantiker zur "Prosa des ländlichen Lebens" (142) der Naturalisten deutet den zunächst erfolgreichen Versuch an, Kunst und Leben einander anzunähern, die romantische Wirklichkeitsflucht aufzugeben und in soziale Prozesse aktiv einzugreifen, und sei es auch erst einmal durch bloßes Sichtbarmachen der Probleme.

- 139 Diese Forderung des französischen Historikers: "Die vergangene Generation ist eine Generation von Rednern gewesen, die gegenwärtige sei eine von wirklichen Produzenten, von Tatmenschen, von sozialer Arbeit ..." entspringt formal der gleichen Enttäuschung über unerfüllte Erwartungen an die Bourgeoisie, wie sie mehr als ein halbes Jahrhundert später die Futuristen empfanden. Die Verschiedenheit der ideologischen Ausgangspunkte bleibt hiervon unberührt. Zit. ibd.: 11
- 140 Gustave Courbet; zit. ibd.: 17
- 141 Ibid. Die im futuristischen Gründungsmanifest verkündete neue ästhetische Orientierung ("Ein Rennwagen ... ist schöner als die Nike von Samothrake!") verlangt exakt die gleiche Überwindung der bisherigen Normen. Die Ziele sind auch hier objektiv anderer Natur.
- 142 A. Hauser 1969: 822

5.2 Scheitern - Entfremdung - Sublimierung

Jedoch zeigen sich hier bereits Zeichen der Selbstüberschätzung hinsichtlich der politischen und sozialen Beeinflussbarkeit der Gesellschaft durch den Künstler, die nichts anderes als die zunehmende Entfremdung der künstlerischen und literarischen Intelligenz von ihrer öffentlichen Basis signalisieren. Denn nach den vollkommenen Enttäuschungen aller politischen Erwartungen durch das Scheitern der 1848er Revolution und durch die auf Finanzkapital und Großbourgeoisie gestützte Diktatur Louis Napoleons mußte eine sozial engagierte naturalistische Kunst zwangsläufig als oppositionell eingeordnet werden, die, von proletarischen Kreisen ausgehend, den Finger auf die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft legte und vor allem emotionslos das Elend der eigenen Klasse aufzeigte. Die resultierende Nichtidentifikation mit bürgerlichen Werten markiert den Beginn des Prozesses, in dem künstlerische Avantgarden unter heftigen Angriffen der öffentlich mit Kunst befaßten Institutionen sich zu lösen beginnen von den ästhetischen Normen eben dieser Institutionen. Die neue Kunst, die nach dem Scheitern aller Utopien und der Aufgabe gehegter Ideale zwar nurmehr faktizistischen Charakters ist, durchbricht bereits mit der möglichst tatsächengenauen naturalistischen Schilderung sozialer Situationen dennoch die von der bürgerlichen Philosophie vertretenen Prinzipien des funktionslosen Kunstschönen, dessen Kriterien des Kantischen 'interesselosen Wohlgefallens' dem Kunstwerk keinerlei Aufgabe zubilligen. Denn ein ästhetisches Urteil wäre als solches nicht mehr frei (143), wo das Kunstwerk für den Urteilenden als Medium bestimmter Bedürfnisse und damit verbundener Interessen aufträte.

So wird die Zurückweisung der jeweils anderen Position zu einer gegenseitigen Angelegenheit: Die herrschende Klasse lehnt die naturalistische Kunst aus Gründen der Selbsterhaltung ab, denn sie muß angesichts der politisch-sozialen

Verhältnisse "jede das Leben unvoreingenommen und hemmungslos darstellende Kunst" als eine "an und für sich revolutionäre Tat" (144) deuten, die wie im Beispiel Courbets eine neue Lebensordnung zum Ziele hat. Andererseits verliert die neue Kunst aus dem angedeuteten Insuffizienz- und Verachtungsgefühl ihrer Produzenten der Bourgeoisie und ihren Werten gegenüber Käuferschicht und Öffentlichkeit und somit auch aus sich heraus jede praktische Funktion (145).

In diesem Moment können die Sublimierungsversuche einsetzen, aus dieser Loslösung das Positivum einer absoluten und idealen Freiheit für den Menschen vorzuspiegeln, die zu erreichen eben nur dem Künstler vorbehalten sei (146). Nach nur kurzer Unterbrechung endet das gegen die romantische Isoliertheit des Künstlers gerichtete Unterfangen in einer bewußt eingenommenen analogen Haltung, die den Ekel an den Zuständen verinnerlicht und ihnen auszuweichen trachtet (147). Die aus der Romantik

144 Hauser 1969: 820/21

145 Ibd.: 825: "Die Entfremdung der Künstlerschaft von der Gegenwart und ihr Verzicht auf jede Gemeinschaft mit dem Publikum geht so weit, daß sie die Erfolglosigkeit nicht nur als etwas durchaus Selbstverständliches hinnimmt, sondern den Erfolg als ein Zeichen der künstlerischen Minderwertigkeit betrachtet und im Verkanntsein durch die Zeitgenossen geradezu eine Vorbedingung der Unsterblichkeit erblickt."

146 Zum Komplex der Entfremdung des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft vgl. Martin Damus 1973; bes. Kap. IV: Die Geschichte bürgerlicher Kunst oder die Geschichte ihrer Befreiung als die Geschichte ihrer Entfremdung, 144 f.

147 Charakteristisch die Äußerung Flauberts: "Das Leben ist so scheußlich, daß man es nur ertragen kann, wenn man es meidet. Und das tut man, indem man in der Kunst lebt." Flaubert: 119, zit. bei Hauser 1969: 834

hervorgegangene l'art pour l'art-Bewegung wandelte sich als "Emanzipationsbewegung von kunstfremden Rücksichten ... zur Bekundung der passiven Resistenz gegen die Vorurteile, Heuchelei, Verrohung und Verhärtung der arrivierten Bourgeoisie" (148).

Die weiteren politischen Ereignisse und damit einhergehenden ökonomisch-sozialen Veränderungen - das Scheitern der Pariser Kommune 1871, die nach abgeschlossenen infrastrukturellen Vorbereitungen geschaffene "Große Industrie" mit den Folgen ihrer Monopolisierung und Konzentration, die Ausbreitung der positivistischen Anschauungsweise sollen die Pole markieren, in deren Spannungsfeld auch der Künstler agieren muß - sind nicht geeignet, den fortschreitenden Isolierungsprozeß der künstlerischen Intelligenz einzudämmen oder gar aufzuhalten. Vielmehr, die philosophischen und soziologischen Konzeptionen haben es gezeigt, entspringt aus einem erhöhten Selbstbewußtsein der "'spätbürgerlichen' Trägerschicht" (149) ein umso ausgeprägterer Subjektivismus, je aggressiver, je "imperialistischer" deren ökonomischen Unternehmungen sich gebärden. In gleichem Maße wächst das Bedürfnis, sich zu distanzieren von diesen kruden politisch-ökonomischen Tendenzen, deren Charakter mehr und mehr die Züge des Überlebenskampfes annimmt. Da die Nutznießung jener Schicht jedoch gerade aus dieser(kapitalistischen) Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung heraus ermöglicht wird, kann diesem Distanzierungsbedürfnis nur auf abstrahierender, nämlich ästhetischer Ebene entsprochen werden, auf der Kritik an den Verhältnissen als "romantischer" Antikapitalismus gefahrlos kompensiert wird. Ganz folgerichtig erscheint also der Ausbruch aus der muffigen Enge naturalistischer Bestandsaufnahmen mit ihren proletarisch-armseligen Gestalten, die das ästhetische Empfinden des Besitzbürgertums permanent verletzen mußten, weil sich hier die eigenen Versäumnisse ungeschminkt spiegelten. Besitzende Schicht

148 Hauser 1973: 233

149 Hamann / Hermand 1972: 8

und entpolitisiertes, daher auf jegliche Sozialkritik verzichtendes Künstlertum finden so in der impressionistischen Epoche zu einer zwar gemeinsamen, aber in ihrem Ästhetizismus umso unverbindlicheren Basis zurück.

Damit wird sichtbar, daß das positivistisch-affirmative Denken auch die neue Kunstform einschließt, insbesondere die impressionistische Malerei und Dichtung, die analog zur philosophischen Konzeption Wirklichkeit ableiten aus der Fixierung des momentanen subjektiven Eindrucks (150). Nur als "ästhetisches Phänomen" wird Dasein rezipiert und als solches gerechtfertigt (151), ein Dasein, vor dessen sozialer Wirklichkeit man nun nicht mehr im romantischen Sinne in eine unberührte Natur, "sondern zu einer höheren, sublimierten künstlicheren Welt" (152) flüchtet, in der der Mensch nurmehr als ansonsten unaktiver Zuschauer seines eigenen Lebens existieren will. Er beansprucht ein "Heiligtum für den Geist", um frei zu sein "von den drückenden Forderungen des Alltags" (153). Zum einen wählt der Künstler die spirituelle Flucht, die er abzusichern sucht in der Scheinfreiheit von Bohème-Kreisen; zum andern jedoch ergreift er die äußerste Konsequenz des Zivilisationsüberdresses und weicht in ferne Länder aus, um dort eine neue Naivität dem "Leben" gegenüber zurückzugewinnen, um mit Gleichgesinnten als "die Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität" (154) Kunst und Leben zu revolutionieren.

150 Vgl. etwa Proust: 287: "Nur der Eindruck, wie hauchdünn auch seine Substanz zu sein scheint, wie ungreifbar seine Spuren, ist ein Kriterium der Wahrheit und verdient daher als einziges geistig akzeptiert zu werden ..."

151 Vgl. die Ausführungen über Nietzsche, S.39

152 Hauser 1969: 945

153 Mumford: 114

154 Selbstklassifizierung der futuristischen Maler Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini in ihrem "Technischem Manifest der Futuristischen Malerei" vom 11.4.1910, zit. in Archivi I, 67. Dieser Anspruch durchzieht sinngemäß spätestens seit der Romantik die ganze folgende Kunstgeschichte und steht stets im dialektischen Verhältnis zum Unbehagen in der Kultur der bürgerlichen Welt.

Am anschaulichsten kennzeichnet die impressionistische Malweise mit ihrer Auflösung des Gegenstandes in intuitiv zerlegte Farbtupfen den aristokratischen Ästhetizismus, der bezeichnenderweise die neue künstlerische Technik, also das 'Wie' anstelle des bedeutungsverminderten 'Was' nach anfänglicher Zurückweisung identifiziert mit Progressivität schlechthin. Wenn Kunst um die Jahrhundertwende zur zentralen Kategorie ernannt wird und Rechtfertigungsfunktionen für das Leben übernehmen muß, dann offenbart sich ein wichtiger Grund für die oben angesprochene Selbstüberschätzung des modernen Künstlers, der, zur intellektuellen Avantgarde erklärt, der Suggestion unterliegt, die reale Welt sei veränderbar, d. h. zu verbessern, indem man die subjektiv erlebte, vom ökonomischen Dasein scheinbar abgehobene Welt nach neuen Mustern ästhetisch reproduziere und interpretiere. Nichts verdeutlicht die Abtrennung der Kunst von gesellschaftlichen Belangen besser als diese Fehleinschätzung, die "aus einem vom politischen Treiben der Zeit angewiderten Individualismus" erwachsend "das eigene Ich zur Welt erweitern muß" (155).

5.3 Bemerkungen zur gängigen These, die die Entstehung des Futurismus aus dem Wunsch nach Entprovinzialisierung der italienischen Kunst herleitet

Dieses spezifisch impressionistische Lebensgefühl ist keine lokale französische Angelegenheit, sondern umfaßt, da es letztlich aus politischen Implikationen resultiert, fast alle europäischen Länder, "vorausgesetzt, daß sich in ihnen eine ähnliche gesellschaftliche und ökonomische Entwicklung vollzog" (156). In Italien war dies qualitativ der Fall, wenn auch temporär verschoben.

Der allgemeinen Klage über den Provinzialismus der italienischen Kunst im 19. Jahrhundert wird einerseits unter Hinweis auf die verspätete Einigung politisch argumentierend begegnet (157), andererseits hebt man die eigenständige Bedeutung der "macchiaioli" und der italienischen Variante des Neoimpressionismus, des "divisionismo" hervor. Beide Bewegungen erfüllen im Hinblick auf den Beginn der futuristischen Aktivitäten bestimmte Funktionen.

Der Florentiner Macchiaiolismus, "laut und polemisch" (158) wie der Futurismus, verlangte kategorisch den Bruch mit allen Traditionen der Vergangenheit (159). Aus dieser Sicht wird daher die futuristische Kampagne gegen den "Passatismus", d. h. gegen die als unzeitgemäß empfundenen Strukturen, Konventionen und Institutionen der zeitgenössischen Gesellschaft in ihrer Originalität bereits relativiert; der so energisch

156 Ibd.: 10

157 So z.B. bei Martin: 1. Der entscheidende Unterschied der italienischen romantischen Bewegung etwa zur deutschen oder französischen bestehe in der "fast vollständigen Unterordnung von künstlerischer Energie unter den Kampf für nationale Einheit. Daher kann das Risorgimento selbst, als ein schöpferischer Ausdruck der progressivsten intellektuellen und künstlerischen Geister des Landes, als das größte Monument der italienischen romantischen Bewegung angesehen werden." Nach der erfolgten Einigung müßte somit der Bewegung der entscheidende Antrieb zwangsläufig fehlen.

158 Ibd.: 5

159 Der Maler Adriano Cecioni (1836-1886) schreibt: "Der

postulierte "revolutionäre" Traditionsbruch beruft sich auf seine eigene Antithese.

Vor der Proklamation des Futurismus am 20. Februar 1909 bedienten sich die Maler der Gründungsphase (Boccioni, Carrà, Severini, Russolo, Balla) der Stilmittel des 'divisionismo' (160), der wenige Jahre nach Seurats "Dimanche à la Grande Jatte" die italienische Kunstszenen prägte. Die nach wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten (Maxwell, Helmholtz, Chévreul) vorgenommene Farbzerlegung ist der Versuch, "die vom Impressionismus bloßgelegten Sinnesreize in ein formaldurchdachtes System zu bringen", eine " 'restitutio' der bisher verachteten Kompositionsgesetze" (161), ausgeführt mit höchster Künstlichkeit der Mittel. Noch im Technischen Manifest der Futuristischen Malerei 1910 erscheint der Divisionismus ebenso wie auf den Bildern als unverzichtbares weil der Dynamik des

Macchiaioli-Maler darf weder Zuneigungen zu noch Sympathien mit der Vergangenheit haben... Die Trennung zwischen dem Modernen und dem Alten muß absolut sein, die Nichtbeachtung der Geschichte muß vollständig und absolut sein." Zit. in Carrà 1945: 30

160 Bellonzi: 17. "... der Divisionismus wurde von allen Futuristen angenommen, weil er die rationalistische Grundstruktur, die dem Vorhandenen traditionellerweise aufgezwungen wird, zersplitterte, wodurch er die ewige Beweglichkeit offenbarte..."

161 Hamann/Hermand 1973: 222

modernen Lebens einzig angemessenes Darstellungsmittel (162). Auch bestimmte Grundhaltungen sind neben diesen formalen Übernahmen im späteren Futurismus nahezu identisch. Giovanni Segantini (1858-1899) etwa betont die Notwendigkeit der künstlerischen Erziehung außerhalb der Akademien und schreibt dem Künstler eine führende Rolle bei der Erschaffung einer neuen strahlenden Welt zu (163), - Elemente, die aus dem futuristischen Credo nicht wegzudenken sind; und die futuristische Bewunderung für den dem gleichen Kreis entstammenden Maler und Theoretiker Gaetano Previati (1852- 1920) spricht Boccioni aus (164), der ihn zum größten italienischen Künstler seit Tiepolo erklärt.

Provinzialismus aus einer möglichen Isolation der Künstler ist der italienischen Kunst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht vorzuwerfen, denn die Kontakte gerade auch mit Frankreich nahmen ständig zu (165), ohne jedoch zu einer "positiven Konvergenz" z. B. zwischen den Macchiaioli und den Impressionisten zu führen. Als Motiv spielt sicher der Chauvinismus eine wichtige Rolle (166), so daß die Macchiaioli-Strömung tatsächlich "nach Fattori sich schnell in einem entschieden provinziellen Toskanismus erschöpfen" kann (167). Doch trotz der sich rasch weiter verschlechternden politischen Beziehungen zwischen Italien und Frankreich, trotz des Protektionismus unter der Regierung Crispi und der divergenten Meinungen hin-

162 "Unsere malerischen Empfindungen können nicht geflüstert werden. Wir wollen sie singen und hinausschreien in unseren Bildern, die wie betäubende Siegesfanfaren schmettern werden. Eure an Halbdunkel gewöhnten Augen werden sich den strahlendsten Lichtvisionen öffnen müssen. Die Schatten, die wir malen, werden mehr Leuchtkraft als das Licht auf den Bildern unserer Vorgänger haben... Das bringt uns ganz natürlich zu der Schlußfolgerung, daß keine Malerei ohne Divisionismus bestehen kann." Archivi I: 65. Übers. v. Baumgarth in Apollonio: 42

163 Vgl. Martin: 11/12

164 Boccioni 1927: 276

165 Argan 1970: 190

166 Martin: 6

167 Argan 1968: volume terzo, 490

sichtlich der Kolonialpolitik erfolgte im künstlerischen Bereich mit dem Divisionismus die entscheidende Annäherung. Über den neutralen Wert der wissenschaftlichen Theorien von der Zerlegung des Lichtes und der Farben beginnt hier wie dort die "steigende Aktivierung des 'Geistigen' in der Kunst" (168) als Ideal, das die sinnliche Wahrnehmung ersetzt und "auf alle 'kunsttötenden' Beimischungen der Wirklichkeit verzichtet" (169).

5.4 Insuffizienz als Motivation der Kritik aus kleinbürgerlichen Reihen

Allmählich treten so die Auswirkungen und Reflexe der inneritalienischen Situation in Erscheinung, die in ihrer Instabilität präzise vom kulturellen Leben gespiegelt wird. Italien konnte zwar nach außen die mühsam genug erkämpfte Einigung proklamieren, doch hatten sich damit die gravierenden inneren Gegensätze nicht im geringsten kompensiert. Der Prozeß der Einigung selbst war inhomogen in seinen Zielen, so daß nach dessen Abschluß die liberale Partei in rechte und linke Flügel zerfiel, die für die Fortführung der politischen Aufgaben jeweils die eigene Tradition beschworen (170).

168 Hamann/Hermand 1973: 223

169 Ibid. 232

170 "Die konservativen Rechten (Centro-Destra) beriefen sich auf Cavour und erstrebten eine konstitutionelle Monarchie, gelegentlich auch eine Kanzlerherrschaft nach Bismarckianischem Vorbild. Die Linken (Centro-Sinistra) beriefen sich auf ihre gemeinsamen demokratischen und republikanischen Ziele, wie sie Mazzini und Garibaldi verkörpertem." Priester: 14/15

Weder die Regierung Depretis (1876- 1879 und 1881-1887) noch die Crispis (bis 1896, jeweils mit Unterbrechungen) waren in der Lage, die ökonomischen und sozialen Probleme zu lösen. Die fundamentalen Hindernisse für eine schnellere und effektivere Etablierung des kapitalistischen Systems bildeten der "Kapitalmangel, die Knappheit der Rohstoffe und das Fehlen eines großen Marktes" (171). Unter dem Konkurrenzdruck der fortgeschritteneren europäischen Kontrahenten werden protektionistische Maßnahmen ergriffen, die zum Bruch des Handelsverhältnisses mit Frankreich führen und das Land in eine ökonomische Krise stürzen (172). Nachdem auch imperialistische Unternehmungen fehlschlagen (Niederlage bei Adua/Äthiopien, 1896), wurde die sich so vielfältig offenbarende Unfähigkeit der aus dem Risorgimento hervorgegangenen politischen Führungsschicht zur Zielscheibe der Angriffe aller gesellschaftlichen Gruppen. Am unmittelbarsten betroffen fühlte sich die neue industrielle Bourgeoisie, und erst in der langen Phase der Regierung Giolitti sieht sie ihre Forderungen nach Systemänderung zu ihren Gunsten sich erfüllen: die Herrschaft des Finanzkapitals beginnt.

Die heftigste und differenzierteste Kritik kommt aus kleinbürgerlichen Reihen (vgl. die Ausführungen über Nietzsche, Mosca, Pareto, Sorel im Abschnitt I,4). Gemeinsames Kennzeichen der theoretischen Arbeiten dieser Gesellschaftskritiker war ja nicht das Verlangen nach Ablösung der Führungsrolle der Klasse, mit der sie sich im Grunde genommen identifizierten, wegen deren seit langem registrierter Nichteinlösung der Erwartungen, sondern der konstruktiv gemeinte Apell der Rückbesinnung an einstige Stärke, die es gerade angesichts der nachdrücklicher werdenden proletarischen Ansprüche zurückzugewinnen gelte.

171 Grifone: 5

172 "Der Zolltarif von 1887 ist der Ausgangspunkt einer allgemeinen Krise der italienischen Wirtschaft, die sich immer mehr verschlechtert, bis sie 1893/94 ihren Höhepunkt erreicht und das Land von Grund auf umwälzt und Rückwirkungen auf allen Gebieten des sozialen Lebens

Mit seismographischer Empfindlichkeit werden die umfangreichen ideologischen Rettungsversuche nach der Jahrhundertwende in den erscheinenden literarisch-politischen Zeitschriften registriert und, wichtiger noch, dort auch -rhetorisch verschleiert oder mit radikaler Direktheit-vorangetrieben. Giuseppe Prezzolini, zusammen mit Giovanni Papini zu den ideologischen Vorkämpfern der Epoche gehörend, gibt schon 1903 in der soeben gegründeten Zeitschrift "Leonardo" die ideologisch-politische Position an, unter deren Vorzeichen sich die kleinbürgerlich-intellektuelle Schicht in der Nationalistischen Bewegung bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges sammeln wird: "Wenn es wahr wäre, daß sie (d. i. die Bourgeoisie) mit einem geschickten Gesetzssystem, mit der Macht des Heeres, der Hilfe des Priesters, der Servilität des Magistrats darauf aus ist, die proletarischen Klassen rigoros von den Reichtümern, von der Macht, von den Ehren auszuschließen, wenn sie geschlossen und stolz wie eine Burg wäre, wenn sie von Generation zu Generation unbeschädigt das Blut, die Gnade und die Stärke übertragen würde, wenn sie sich der aristokratischen Tugenden fähig erweisen würde, dann wäre ich auf ihrer Seite und würde ihr im Kampf helfen" (173). Zum Leidwesen Prezzolinis und seiner Zeitgenossen aber existiert dieser Kampf nicht (174), und daher bleibt die vordringlichste Aufgabe für die junge Intelligenz Italiens, die anwachsende proletarische Macht durch ein "risorgimento borghese" beizeiten einzudämmen.

auslöst, aus denen es erst mit dem neuen Jahrhundert heraustritt". Grifone: 8

- 173 Giuliano il Sofista (= Giuseppe Prezzolini), zit. nach Frigessi, 129: Decadenza borghese.
- 174 Prezzolini zählt die Gründe dafür auf: "... weil man auf der einen Seite Krieg führt und auf der anderen die Beleidigungen nicht zurückweist, weil man sich damit begnügt, die Methoden des Gegners zu kopieren und man sich vor den Begierden des Proletariats mit Konzessionen zu verteidigen sucht, ... weil die Bourgeoisie völlig von sozialistischen Ideen infiltriert ist und dem eigenen Verderben applaudiert und zu ihm beiträgt." Daher wendet er sich "mit Widerwillen von ihr ab als einer todgewahnten Angelegenheit". Ibidem

5.5 Der italienische Weg zum "risorgimento borghese" und die futuristischen Folgerungen

Bis zur Gründung des Futurismus 1909 werden die Auseinandersetzungen der zwar verschieden ideologisch orientierten, doch in der vorstehend beschriebenen Zielsetzung geeinten Gruppierungen kontinuierlich in den Zeitschriften ("Il Regno", "Leonardo", "Hermes", "La Voce") weitergeführt. Vordergründig schien die Funktion des von nun an in gleicher Richtung mitkämpfenden futuristischen Elements darin zu bestehen, den literarischen Bereich und den der bildenden Kunst zu "entprovinzialisieren" (175). Zum einen sind die Kritiken an den traditionellen Mal- und Schreibweisen polemisch überspitzt, um die eigenen Ansprüche stärker hervorzuheben, zum anderen aber verbirgt sich eine tieferliegende Ursache hinter den Forderungen der ersten Manifeste. Es galt nämlich, Italien als Nation eine günstige Position im ständig härter werdenden europäischen Konkurrenzkampf zu sichern. Auf politischem und ökonomischem Gebiet konnte das aus Mangel an historischen Voraussetzungen seinerzeit nicht gelingen. So blieb der umgekehrte Weg, das Streben nach dem intellektuellen Primat Italiens als erste Stufe der erhofften "Wiedergeburt" (176).

175 Vgl. z.B. das "Manifest der futuristischen Maler" 1910, in dem es u.a. heißt: "Wir liefern der Verachtung der Jugend die ganze verantwortungslose Kanaille aus, die in Rom dem ekelerregenden Wiederaufblühen eines blöden Klassizismus Beifall spendet; die sich in Florenz für die neurotischen Anhänger eines hermaphroditischen Archaismus begeistert; die in Mailand eine sklavisches und blinde Handfertigkeit im Stile von 1848 belohnt, die in Turin eine Malerei für Rentenempfänger beweihräuchert und die in Venedig ein wirres Gemisch von Patinen verherrlicht, die für versteinerte Alchimisten ausreichen mögen! Wir erheben uns also gegen die Oberflächlichkeit, die Banalität und die krämerhafte, liederliche Leichtfertigkeit, die die meisten anerkannten Künstler in allen Teilen Italiens so zutiefst verachtenswert machen." Archivi I: 64, Übers. in Baumgarth: 50

176 Gian Falco (= Giovanni Papini): L'ideale imperialista, zit. nach Frigessi: 95. "... aber wir streben nach grösserer und würdigerer Beute: nach dem intellektuellen Imperium über alle Wesen des Universums." Und: "In Ita-

Dem ablesbaren übermäßigen Vertrauen in die bewußtseinsändernden Kräfte der Kultur, gestärkt durch die Schriften Nietzsches und Bergsons, entsprach das bedingungslose Engagement der Futuristen, die bisherigen ästhetischen Normen zu zertrümmern und eine "zeitgemäße" neue Kunst zu etablieren. In Deutschland und Frankreich hatte ein derartiger, antibürgerlich motivierter Prozeß ja mit den expressionistischen Anfängen der "Brücke"-Maler bzw. den kubistischen Bildern von Picasso, Braque, Léger etc. schon begonnen. Gerade mit der avantgardistischen Pariser Szenerie waren die Futuristen durch Marinetti und Soffici, vor allem aber durch Gino Severini vertraut, der, seit 1906 in Paris ansässig, sie auch später in diese Kreise einführte (177).

Hervorstechendstes Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Futurismus und diesen anderen Kunstströmungen war daher, abgesehen von den formalen Verschiedenheiten, die von Beginn an politische Motivation des Marinetti-Kreises, wobei freilich zunächst die Standorte der einzelnen Künstler der Heterogenität der künstlerischen Ausgangspunkte entsprachen. Folgerichtig jedenfalls richtete sich die heftigste Kritik gegen jene Institutionen, die dem Wunsch nach dem intellektuellen und künstlerischen Primat am hinderlichsten schienen: gegen die Museen, Bibliotheken und Akademien jeder Art mit ihren über-

lien war der Geist immer privilegiert: von diesem Land aus mußte die definitive Herrschaft des Geistes beginnen." In Papini/Prezzolini: 5. Zehn Jahre später drückt es Papini konkreter aus: "Italien, das für lange Zeit am Ende der großen Nationen gestanden hatte, muß seinen Platz als Schöpferin und Vorreiterin wieder einnehmen, und dazu ist eine energische Tat der Verjüngung und der Befreiung dringend und notwendig." Papini: 148

177 Vgl. Severini 1965: 99 ff.

alterten, unzeitgemäßen Strukturen (vgl. das Gründungsmanifest im Anhang, S.292, Punkt 10 u.f.) und Bildungsinhalten. In der logischen Kette muß dann die für diese Misere verantwortliche Exekutive (das "Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare", ibd.) ebenso bekämpft werden wie das letztendlich alleinschuldige System des bürgerlichen Parlamentarismus (178), denn auch unter Giolittis Führung erschien den sich generell dynamisch gebärdenden Futuristen der ökonomische und militärische Aufbau zur Stärkung der Nation und der Ausführung gehegter expansionistischer Pläne als viel zu zaghaft.

Die Inkarnation dieses Systems und seines Vergangenheitskultes bildeten durch ihre quantitativ wie qualitativ extreme Anhäufung von Kunstwerken die Städte Florenz, Rom und Venedig. Auf den berühmten futuristischen Soireen sahen sich diese Touristenzentren infolge ihrer nichtindustriellen Struktur - soweit es die regelmäßig ausbrechenden Tumulte zuließen - den schärfsten Angriffen ausgesetzt, weil sie dem Wunschbild des industrialisierten, starken Italien am wenigsten entsprachen (179).

- 178 "Wir sind überzeugt, daß sie (die Kämpferinnen für das Frauenwahlrecht - I.B.)... uns so unfreiwillig helfen werden, diese aus Korruption und Banalität bestehende große Dummheit zu zerstören, in die der Parlamentarismus heute verwandelt wurde. Der Parlamentarismus ist fast überall eine heruntergekommene Form... Marinetti 1968:251
- 179 Vgl. Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo: Ibd., 30 f.: "Wir lehnen dieses Venedig der Touristen ab, ... diese cloaca maxima des Passatismus..." etc. Vgl. a. Papini 1913: 141: "Rom ist, um das Vokabular von Marinetti zu gebrauchen, das ewige und größte Symbol jenes historischen, literarischen und politischen Passatismus und Archäologismus, das von jeher das ursprünglichste Leben Italiens verwässert und zermalmt hat". Im gleichen Sinne Marinetti 1968: 245 f. und Papini in Scalia: 230 f.

5.6 Futuristische Dynamismus-Ideologie und ihre Durchsetzung

Als Hauptkriterium der phänomenologischen Dimension des Futurismus kristallisiert sich der Begriff des "Dynamismus" heraus, der als Kategorie nicht auf ästhetische Äußerungen beschränkt bleibt, sondern auch tatsächlich soziale Bezüge gewinnt (180). Boccioni hatte in seinem theoretischen Hauptwerk (181) Definition und Bedeutung des "bildnerischen Dynamismus (dinamismo plastico)" gegeben und betont, daß durch die Erfassung von "Gegenstand + Umwelt" in ihrer Bedingtheit von absoluter und relativer Bewegung "das Leben selbst" formal reproduzierbar sei. Bei einem etwas genaueren Blick auf die Verhaltensweisen der soziologisch bestimmbaren Gruppe der Futuristen erweist sich der Dynamismus als echte Universalformel, die zur Lösung der künstlerischen ebenso wie der gesellschaftlichen Probleme eingesetzt wird.

Bereits die im Gründungsmanifest enthaltenen Thesen sprechen von der Liebe zur Gefahr, der Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit, von Mut, Kühnheit und Auflehnung, preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift und Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. Das ästhetische Ideal orientiert sich nunmehr am hektischen Leben der Industrie-Metropolen, gebärdet sich nicht mehr weltflüchtig und landschaftsbezogen; die Geschwindigkeit des produzierten technischen Geräts begeistert wie auch die Beschleunigung dieser Produktion selbst. Kunstwerke müßten die Aggressivität dieses Expansionsbestrebens widerspiegeln, den Kampf der antagonistischen Kräfte versinnbildlichen, um einem zeitgemäßen Schönheitsempfinden zu genügen.

Die höchste Synthese aller dynamischen Aspekte des modernen Lebens würde im möglichst umfassenden Kriege zu erreichen

180 Marinetti 1968: 411. "Wir Futuristen haben die Ideologien hinweggerissen und überall unsere neue Lebensauffassung, unsere Formeln zur geistigen Hygiene, unseren ästhetischen und sozialen Dynamismus ... durchgesetzt."

181 Umberto Boccioni: Pittura Scultura Futuriste, Mailand 1914

sein. Er wäre geeignet, die vollkommenste und rascheste Zäsur zur bedrückenden Vergangenheit auszuführen; die Nation müßte sich einen in ihren ökonomischen Anstrengungen zur Unterwerfung des Gegners, und im Kampf würde sich die kathartische Kraft des Krieges (182) im sozialdarwinistischen Sinne erweisen: der Stärkste als der auch moralisch Beste wird überleben und eine strahlende Zukunft garantieren.

Überraschend ist nun - bedenkt man die vorangegangene Verinnerlichung der Probleme aus dem impressionistischen Lebensgefühl heraus (vgl. S.58f) - die Tatsache, daß die Futuristen nicht allein in der rhetorischen Attitüde verharren, wie sie kennzeichnend waren für die ideologischen Auseinandersetzungen nach der Jahrhundertwende, sondern über das mediengebundene Forum der Zeitschriften hinaus in direkte Kommunikation zu treten suchen mit einem Publikum, von dessen Beeinflussung man sich einigen Erfolg erhofft. Der Dynamismus konkretisiert sich zu einem Aktivismus neuartigen Zuschnitts: aus massenpsychologischen Regeln (die nicht auf theoretischen Kenntnissen beruhten, sondern eher kontinuierlich aus den Abendveranstaltungen empirisch gewonnen und intuitiv angewandt wurden) und unerschütterlichem Selbstvertrauen, aber auch bedingungslosem Unterordnen unter die Idee (183) formt sich ein Konglo-

- 182 Marinetti spricht stets von "guerra, sola igiene del mondo", dem Krieg als einziger "Hygiene" der Welt. In einem Interview (Paris, März 1909) der Zeitschrift 'Comoedia' ist Marinetti der Auffassung, "daß die Völker eine stete heroische Hygiene verfolgen und in jedem Jahrhundert ein ruhmreiches blutiges Duschbad nehmen müßten" ("una gloriosa doccia di sangue"). Zit. in Vaccari: 207
- 183 Dies war offenbar oberstes Kriterium für die Auswahl jener Dichter und Künstler, denen die "Mitgliedschaft" in der futuristischen Bewegung angetragen werden sollte oder die sie selbst anstrebten. In einem Brief an Severini schreibt Boccioni (ca. 1910): "Wir vertrauen ganz Deinem Urteil. Aber ich muß Dich darauf aufmerksam machen, daß die Unterschriften (für das Manifest der futuristischen Maler - I.B.) von jungen Leuten stammen müssen, die absolut überzeugt sind von dem, was das Manifest aussagt. Die Zustimmung muß vollständig sein und ohne stillschweigende Vorbehalte... Es werden aufopfernde junge Leute gebraucht... mit festem Glauben, kultiviert und aktiv..." In: Severini 1965: 99/100

merat von politisch-kulturellem Propagandismus, in dem sich viele der angedeuteten Grundzüge von Kultur- und Gesellschaftskritik von Nietzsche bis Sorel wiederfinden (vgl. Abschn. I, Punkt 4). Auch "der Kult der Moderne ist gewiß keine Erfindung der Futuristen, sie haben ihn nur zu einem wesentlichen Bestandteil ihrer Weltanschauung gemacht " (184).

Die inhaltliche Substanz vieler Manifeste bedeutet mit anderen Worten keinen so absoluten Traditionsbruch, wie es die futuristische Selbsteinschätzung oftmals suggeriert.

Radikal aber und von weitreichender Konsequenz sind die Methoden, mit denen Zustände und Institutionen bekämpft werden sollen; radikal auch die Aktionen zu ihrer Verwirklichung. Mit der Reformierung von Papsttum, Parlamentarismus, Senat und Bürokratie begnügt man sich nicht: sie muß ebenso abgeschafft werden wie die Polizeikräfte, die Wehrpflicht und das stehende Heer (185). Der vielgeschmähten Museen, Bibliotheken und Akademien will man sich durch deren Zerstörung entledigen (186).

- 184 Baumgarth: 124. Dort auch Hinweise auf literarische Werke (Maxime du Camp: *Les chants modernes*, 1855; Emile Verhaeren: *Les villes tentaculaires*, 1896; etc.), in denen das moderne, durch die Technik völlig verwandelte Leben verherrlicht wird und so ein wesentlicher Teil der futuristischen Ästhetik vorweg geprägt wird.
- 185 Der Widerspruch zum sonstigen futuristischen Militarismus ist ein scheinbarer: Das Heer soll durch ein (effektiveres) Freiwilligenheer ersetzt werden. Vgl. das Flugblatt von Marinetti, Settimelli und Carli 1920, Übers. ibd.: 155, Punkt 3
- 186 Marinettis sehr plastische und drastische Vision: "Mögen also die lustigen Brandstifter mit ihren verkohlten Fingern kommen! Hier! Da sind sie!... Drauf! Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken! ... Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!... Oh, welche Freude, auf dem Wasser die alten, ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt treiben zu sehen! ... Ergreift die Spitzhacken, die Äxte und die Hämmer und reißt nieder, reißt ohne Erbarmen die ehrwürdigen Städte nieder!" bleibt diesmal, wie die weitere Geschichte der Bewegung zeigt, pseudo-anarchistische, rhetorische Attitüde, die auch auf den "serate futuriste" eher Spott und Belustigung hervorrief. Aus dem Gründungsmanifest, vgl. ibd.: 28

Nicht zuletzt gestattet es die materielle Lage Marinetti, ein ungewöhnliches und umfangreiches Aktionsprogramm durchzuführen, um die futuristischen Forderungen zu publizieren. Er kann Theater mieten für die Soireen, die sehr schnell Eigen-gesetzlichkeit entwickeln, indem von Beginn an (Triest: 12.1. 1910; Mailand: 15.2.1910) über die Rezitation futuristischer Dichtung und der polemischen Manifeste hinaus politische, näm-lich irredentistische Akzente in sie eingebracht werden (187). Getreu ihrer eigenen Devise, daß es Schönheit nur noch im Kampf gebe und ein Werk ohne aggressiven Charakter kein Mei-sterwerk sein könne (siehe Gründungsmanifest), mußte die Hef-tigkeit der Reaktionen auf die Darbietungen den Futuristen die Qualität ihrer Schöpfungen bestätigen, denn mehrfach ent-stand ein "gefährliches Environment" für die Vortragenden oder der Abend endete in "wirklichen Revolten" (188). Es ist einzu-sehen, daß inhaltlich auf diesen Veranstaltungen kaum etwas transportiert werden konnte; das übernahmen die Zeitschriften, Zeitungen und Flugblätter sichtlich erfolgreicher. Mag die At-mosphäre auch für viele der Anwesenden eher clowneske Züge besessen haben, so ist doch die Intensität der Eskalation von

- 187 Triest als Auftakt der Serie futuristischer Soireen in den großen Städten war nicht zufällig gewählt. Die irredentistische Bewegung strebte seit der italienischen Einigung nach der Eingliederung der österreichisch verwalteten "unerlösten Gebiete" Trentino, Gorizia, Triest, Istrien, Fiume. Schon auf der Mailänder serata wurde Marinetti mit seinen Gefolgsleuten wegen anti-österreichischer Demonstrationen inhaftiert. Vgl. den Bericht des "Corriere della sera" vom 16.2.1910: *Come si afferma il Futurismo*. Wiedergegeben und übers. von Baumgarth: 40 f.
- 188 Kirby: 13. Dort auch aufschlußreiche Berichte von einigen dieser Abende, die sehr schnell einen fast rituellen Ablauf annahmen: Die Zuschauer versorgten sich rechtzeitig mit Wurfgeschossen aller Art (Tomaten, Äpfeln, Kartoffeln, aber auch Vasen und Untertassen), und sobald die Rezitation begann, entluden sich die Aggressionen in einem Hagel dieser Gegenstände auf die Bühne. Die futuristischen Maler hatten den Vorteil, sich ihrer Bilder, die sie präsentieren wollten, als regelrechter Schutzschilde bedienen zu können. Vgl. ibd.: 16

Gewalt und Gegengewalt (189) ein erster Indikator für den Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft, bzw. bestimmter kleinbürgerlicher Schichten in ihr, und zugleich für kommende Auseinandersetzungen. Boccionis 1910 entstandenes Bild "Rissa in Galleria" (Schlägerei in der Galerie Vittorio Emanuele in Mailand, Abb. 1) beschreibt exakt dieses geistige Klima einer sozialen Situation, die es erfordert, "Scheiben einzuschlagen, um die Bourgeoisie aus ihrer idiotischen Lethargie wachzurütteln" (Giulio Carlo Argan).

Das theoretisierte gewalttätige Element in der futuristischen Bewegung erprobt nach einiger Zeit in genau diesem Sinne seine praktische Anwendbarkeit, nicht mehr spontan aus der je individuellen Psyche des einzelnen herleitbar, sondern jetzt ideologisch fundiert, organisiert und folgenbewußt in Gang gesetzt wie etwa jene regelrechte Strafexpedition von 1911, die Marinetti, Boccioni und Carrà nach Florenz unternahmen, um ihrer Ablehnung der ätzenden Kritik Ardengo Sofficis an den erstmals ausgestellten futuristischen Bildern mit Ohrfeigen und Faustschlägen den rechten Nachdruck zu verleihen (190).

Wie zielgenau Marinetti seine Mittel einzusetzen wußte, zeigt sich bereits vor Gründung der Bewegung, als er einen Journalisten gegen Entgelt beauftragt: "Ihr müßt mich in jeder Nummer angreifen, schmähen, beleidigen. Sagt alles was ihr wollt von mir. Daß ich ein Emporkömmling sei, ein Abenteurer, ein verdächtiges Individuum, einer, der ausgehalten wird. Kurz,

- 189 Die Futuristen warfen viele Gegenstände in das Auditorium zurück und verteidigten sich handgreiflich, wenn sie nach der "Vorstellung" wegen Eintrittsgeldforderungen tödlich angegriffen wurden. Vgl. Kirby: 16
- 190 Der Wortlaut der Kritik Sofficis aus "La Voce" vom 22.6. 1911 in dtsh. Übers. bei Baumgarth: 73. Der Mechanismus von Gewalt und Gegengewalt wurde auch bei dieser Aktion ausgelöst: Am Tage nach dem Angriff erschien der Redaktionsstab der "Voce" am Hauptbahnhof und verwickelte die Futuristen in eine "regelrechte Schlacht". Vgl. ibd.: 74. Paradoxerweise ergab sich daraus dann eine Annäherung der Standpunkte, die später durch die gemeinsame Arbeit in der Zeitschrift "Lacerba" noch intensiviert wurde bis zur erneuten Distanzierung 1915.

alles was euch in den Sinn kommt. Ich bin dabei, eine literarische Bewegung mit einer Gruppe von Freunden ins Leben zu rufen. Das Wichtige daher ist, daß viel Lärm um mich und sie gemacht wird" (191).

Derselbe Soffici konnte sich wohl als Stellvertreter all jener Kritiker betrachten, die wie er selbst das Übermaß an Lärm für äußerst suspekt hielten, das die Bewegung von Anfang an begleitete und den bürgerlichen Kunstbetrieb erschreckte. So schrieb er 1910: "Aber... im Verhalten Marinettis und seiner Kollegen ist etwas, was mich völlig abstößt. Und das ist ihre amerikanische Reklamesucht, die diese Dichter und Maler wie mit Bleiweiß und Mennige geschmückte Clowns vor einem verblüfften Publikum tanzen läßt... Mir scheint, daß im Grunde ihre Sucht nach Neuheit und Modernität mehr eine äußerliche Haltung als ein tiefes geistiges Bedürfnis, sich in originellen Werken auszudrücken, ist... "(192). Und Papini bestätigt: "Man kann ohne soviel Lärm viel roher und stärker sein" (193).

Immerhin absorbierte dieser bürgerliche Kunstbetrieb jene Schrecken in kürzester Zeit, wendete das Skandale provozierende Auftreten futuristischer Künstler zur *conditio sine qua non* der unabdingbaren Innovationserfordernis: Boccioni und seine Malerkollegen, die sich der Aufgabe verschrieben, futuristische Postulate in den eigenen Kunstbereich zu transportieren, also Theorie in Praxis umzusetzen, unterlagen bereits ab 1912 den üblichen Verwertungsmechanismen - freilich nicht ohne eigenes Zutun. Denn die bildlichen Darstellungen bis etwa 1914 versuchen zwar, die im Gründungsmanifest (s.Dok.1, S.292, Zeile 45 ff.) angegebenen Sujets - die großen Menschenmengen, die vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten, die vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die

191 Zit. in Vaccari: 186

192 Soffici, zit. bei Baumgarth: 93

193 Papini: Il significato del futurismo. In: Lacerba I, 3 (1.2.1913)

gefräßigen Bahnhöfe, Fabriken, Dampfer, Lokomotiven und Flugzeuge - aufzunehmen, um die Vorstellungen der Künstler vom zukunftsweisenden "modernen Leben" wiederzugeben. Doch wie und von welcher Position aus geschieht das? Einige exemplarische Bilder dieses Zeitraums können es verdeutlichen.

Boccioni strebt danach, "das Neue, die Frucht unseres industriellen Zeitalters" (194) zu malen und sucht dies Neue im städtischen Ambiente von Straße und Baustelle. Damit erreicht er Verschiedenerlei: In "Die Stadt steigt auf" (Abb.2, früher betitelt: "Die Arbeit") verifiziert er durch "die große Synthese der Arbeit, des Lichtes und der Bewegung" (195) das von ihm in wesentlichen Punkten theoretisierte Dynamische Prinzip, indem technoiden Inhalten - Gebäude in Konstruktion, Fabriken mit rauchenden Schloten, elektrische Tram - vitalistische Elemente konfrontiert werden, die, rudimentär symbolistisch, die Ambivalenz des Fortschritts aufzeigen (196).

Berührt Boccioni seinerzeit durchaus noch reale Lebensverhältnisse in ihrer vollen Problematik, zu denen auch seine Darstellungen der "Gemütszustände" (Abschied - Die Wegfahrenden - Die Zurückbleibenden, 1911) und "Die Straße dringt ins Haus" (Abb.3) zu rechnen sind, so begibt er sich wie seine Mitstreiter doch allmählich auf den Pfad der Abstraktion, die ihn wegführt von sozialer Wirklichkeit in die Bereiche der "bildnerischen Analogien des Dynamismus", also in die Bereiche der längst "autonomen" Kunst. Im Sog der "Kulturindustrie"

194 Argan 1953: 25

195 Brief Boccionis an G. Barbantini Sept. 1910, in Archivi II, 36/37

196 Boccioni wählt die kraftvollen Pferde als Metapher für die Dynamik des Fortschritts. Es ist nicht sicher, ob sie durch den Menschen gebändigt werden können oder ob er vor ihnen fliehen muß. In dieser frühen Phase schwankt der Künstler zwischen den Vorstellungen, daß der technologische Fortschritt sich den Menschen unterwerfen könnte und, gemäß der bereits futuristischen Ideologie, der Verherrlichung der ihm innewohnenden Energie und Dynamik.

vollzieht das konkret-sozial sich begreifende Individuum realiter die geistige Trennung zwischen "Leben" und "Kunst"; gleichzeitig aber wird eine Ersatz-Wirklichkeit, eine Analogie eben, konstruiert, die diesen Trennungsprozeß kaschieren und, im Gegenteil, gerade die Annäherung von "Kunst und Leben" vorspiegeln will. Unmittelbar einsichtig erscheint damit die "Kommentarbedürftigkeit" einer Kunst, die "die objektive Scheidung der 'Kultur' von dem weitaus größten Teil der Gesamtgesellschaft leibhaftig illustriert" (197).

Wie in den Bildern lassen sich auch in den begleitenden Schriften und Manifesten der Maler die Ästhetisierung der äußeren Welt und ihre Rechtfertigung, ganz nach dem apodiktischen Postulat Nietzsches (vgl. S.39 der Arbeit), für den Futurismus verfolgen. Äußeres und inneres Ich des Künstlers nehmen das von Bergson beschriebene (s.S.43 der Arbeit) Verhältnis zueinander ein, wenn z. B. Severini schreibt: "Wir müssen die äußere Wirklichkeit und unser Wissen von ihr vergessen, um die neuen Dimensionen zu schaffen, deren Ordnung und Umfang im Verhältnis zum bildnerischen All unsere Sensibilität finden wird... Denn heute haben die äußere Wirklichkeit und unser Wissen von ihr keinerlei Einfluß mehr auf unseren bildnerischen Ausdruck... (198). Die Ursachen für eine psychische Impression verlieren gänzlich ihre Bedeutung, lediglich diese Impression oder Emotion selbst fließt über das Hilfsmittel der Erinnerung in die Darstellung ein und kann "die Einheit von Ort und Zeit" mit dieser "Malerei des Erinnerens völlig ... zerstören" (Vgl. Abb. 4: Severini: Reiseerinnerungen, 1911), die "in einem einzigen bildnerischen Komplex Wirklichkeitsformen zusammenfügte, die ich in der Toskana, in den Alpen, in Paris usw. wahrgenommen hatte"(199).

197 Hinz: 22

198 Severini 1913. Übers. v. Baumgarth in Apollonio: 162.

199 Archivi I: 77 / Apollonio: 162/63

Aus der simultanen Mischung von nur mehr willkürlich selektierten erinnerten Wirklichkeitsfragmenten und Emotionen entstehen so "Schöpfungen, (die) ein inneres Leben darstellen, das völlig verschieden vom wirklichen Leben ist ... " (200).

Das reale Objekt kehrt durch die Sensibilität des Malers seine geheime Ambivalenz hervor, es wird von seinen eigentlichen Bindungen "erlöst" und mit jedem beliebigen anderen Objekt interdependent (201). Konstruktionsgrundlage für die innere Wirklichkeit ist daher die subjektive und individuelle psychische Disposition des Künstlers (202), und wie bei Bergson bildet das innere Ich die allein entscheidende Instanz für

200 Archivi I: 76 / Apollonio: 165

201 Severini bildet ein Beispiel: "... können bestimmte Formen und Farben, die die Eindrücke von Geräusch, Ton, Geruch, Licht, Wärme und Geschwindigkeit beispielsweise eines Stückes Wirklichkeit Überseedampfer ausdrücken, durch bildnerische Analogie dieselben Eindrücke wiedergeben, die ein total verschiedenes Stück Wirklichkeit wie die Galerie Lafayette in uns auslöst." Archivi I: 77/ Apollonio: 163. Die bisher angedeutete Genesis der futuristischen Wirklichkeitsinterpretation bedingt unmittelbar die objektive Erkenntnismöglichkeit von politischen Prozessen durch den Künstler jener Zeit. Entscheidende Relevanz gewinnt dieses Erkenntnisdefizit in der Maximal-Krise der bürgerlichen Gesellschaft, im Faschismus.

202 Vgl. den Brief Boccionis an Barbantini: "Wenn ich meine Ideen auf Leinwand transponieren kann, was ich hoffe, so wird eine Emotion hervorgerufen werden, die sich so wenig wie möglich der Sujets selbst bedient, von denen sie hervorgerufen wurde! Das ideale für mich wäre, daß ein Maler, der den Schlaf malen wollte, nicht an ein Wesen (Mensch, Tier usw.) denken würde, das schläft, sondern durch Linien und Farben die Idee eines universellen Schlafes hervorzaubern könnte, eines Schlafes also, der sich außerhalb jeder Zufälligkeit von Zeit und Ort abspielen würde: und dieses alles müßte mit malerischen Empfindungen zum Ausdruck gebracht werden, also mit schönen Farben und Formen." In: Archivi II: 36

potentielle externe Handlungen. Deshalb auch sieht die futuristische "neue Anschauung von den Dingen ... den Menschen nicht mehr als Mittelpunkt des universellen Lebens" (203). Er ist nur eines unter vielen Objekten, und sein Schmerz ist nicht mehr und nicht weniger darstellenswert als "der einer elektrischen Birne, die leidet, zuckt und die qualvollsten Schmerzensrufe ausstößt ..." (204).

Mensch und Materie "verquicken sich" (205) zu einem "Komplementarismus der Form und Farbe" (206), (vgl. Boccionis "Materie", Abb.5, und "Dynamismus eines Fußballspielers", Anm.6).

Stärker noch als bei Boccioni nimmt sich die thematische Wandlung bei Giacomo Balla aus. Von einer "Serie von Bildern mit sozialen Themen, in der die Not der Bedingungen in der Arbeitswelt entweder durch direkte Beschreibung oder durch Anspielungen wiedergegeben wird" (207), tendiert seine Malerei unter dem Einfluß futuristischer Anschauungen über die Darstellungen der Dynamismus- und Technik-Problematik (vgl. Abb. 7 und 8) zu den abstrahierenden Farb- und Formversuchen der "Irisierenden Durchdringungen" (vgl. Abb.9). Eine Vorstufe der bei Boccioni beobachteten Austauschbarkeit oder Äquivalenz von Mensch und Materie als ästhetischem Vorwurf ließe sich dabei bereits in Ballas frühen Frauen- und Landschaftsbildnissen nachweisen (208).

203 Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini 1910, in: Archivi I, 66

204 Ibidem

205 Vgl. Boccioni 1914: 241 f.

206 Ibidem

207 Sani im Katalog "Giacomo Balla" Roma 1971/72: 151. Vgl. dort die entsprechenden Bilder "Der Bettler", "Der Gärtner", "Die Kranken", "Die Verrückte", "Das Tagwerk des Arbeiters" (Expon. Nr. 14 - 18), "Bankrott" etc.

208 Vgl. Ohff: "... die Landschaft, noch durchaus realistisch erfaßt, geht langsam über in reines Ornament, die Menschen wiederum gehen über in die ornamentale Landschaft."

Zur Propagierung des universellen Dynamismus als Lebensprinzip finden auch die übrigen futuristischen Maler bildnerische Metaphern unterschiedlichster Art. Severini beobachtet die mondäne und halbmondäne nächtliche Pariser Szenerie der Ballsäle und Restaurants (Abb.10), um "bisher noch nie versuchte Bewegungseffekte und einen höheren Lyrisismus" (209) zu erreichen, während Carrà, Russolo und Soffici das Prinzip an Pferd und Reiter, Automobil oder Straße exemplifizieren (Abb. 11, 12 und 13).

Einmal mehr zeigt sich die Widersprüchlichkeit avantgardistischer, antibürgerlich konzipierter Kunst (wobei stets gegenwärtig sein sollte, daß sich die Haltung der Künstler nicht gegen die Klasse als solche richtet, sondern ihren seinerzeitigen Zustand angreift. Vgl. S.64): Polemisierend gegen tradierte Institutionen und Organisationsformen, gegen bürgerlichen Kunstbetrieb und dessen retrograde Normen der Kunstkritik, unterliegen die futuristischen Maler gleichwohl dem alltäglichen ökonomischen Zwang, der sie, wie gesagt, ab 1912 in ebendiesen europäischen kapitalistischen Tauschmarkt voll integriert. Das vertretene Prinzip des universellen Dynamismus stellt sich in seinen politisch-sozialen Implikationen als Ideologie des Wünschbaren dar, in jenem Sinne, der mit dem Begriff des "risorgimento borghese" bezeichnet wurde. Die Verherrlichung des von der Großen Industrie produzierten Materials und der verlangte Einsatz desselben zur Erringung einer Überlegenheit nationalen Ausmaßes stempeln die futuristische Malerei entgegen allem Ansehen zur affirmativen Kunst. Dennoch verbleiben ihr transzendierende Momente, denn "es gibt kein Kunstwerk, das nicht durch die 'Macht des Negativen' seine affirmative Einstellung durchbricht; das nicht in seiner Struktur selbst... Bilder... einer anderen Wirklichkeit, einer anderen Ordnung beschwört, die durch die bestehende abgewiesen wird... (210). Diese Funktion übernimmt die ästhetisch

209 Severini 1965: 69

210 Marcuse 1973: 110

erneuerte Form des Kunstwerks, die vermöge ihrer Transformation von Wirklichkeit in Schein, in eine Gegenwelt allein die bestehende Realität zwar nicht verändern kann; die jedoch revolutionäre Impulse, ihre Inspirationen, ihre spezifische Form aus der "jeweils herrschenden revolutionären Bewegung" (211) erhält zum "permanenten ästhetischen Umsturz" (212). Die herrschende revolutionäre Bewegung aber für die Futuristen bildete damals die Nationalistische Doktrin. Sie bleibt sozialer Antrieb für das politische Engagement der Künstler, dessen steigende Intensität auf die sich allmählich durchsetzende Erkenntnis verweist, daß mit "kulturrevolutionären" Ansätzen aus dem Überbau allein die angestrebte politisch-ökonomische Vorrangstellung Italiens nicht zu erlangen sei.

211 ibidem: 136

212 ibd.: 126 (Hervorhebung von mir - I. B.) Der ästhetische Umsturz, den die Futuristen projektieren, umfaßte alle denkbaren Kunstäußerungen: Marinettis freien Vers in der Literatur ebenso wie Russolos berühmten "Lärmtöner" (intonarumori) in der Musik, neue Theaterformen ebenso wie filmische Experimente, neuartige Innenarchitektur oder Extravaganzen in der Kleidermode etc.

II DIE NATIONALISTISCHE DOKTRIN ALS IDEOLOGISCHES BINDEGLIED ZWISCHEN FUTURISMUS UND FASCHISMUS

1. Klassenverschiebung: Die Position des neuen Mittelstandes

Aus dem politischen Verhalten der Futuristen läßt sich das ideologische Grundmuster ablesen, nach dem die Auffassung von der gegenwärtigen Gesellschaft organisiert (und schematisiert) wurde und das gleichzeitig den aktionistischen Ansatz für die propagandistische Massenbeeinflussung bilden sollte.

Bereits im Frühjahr 1908, also vor der offiziellen Gründung der Bewegung, hatte Marinetti auf einem Rezitationsabend in Triest seine patriotische, panitalienische Haltung zu erkennen gegeben, indem er von der Adria als dem "grün-weiß-roten Meer" sprach (1). Damit unterstützte er den Irredentismus, der seinerseits den Teil der nationalistischen Bewegung darstellte, dessen Streben auf die Eingliederung der von Österreich beherrschten "terre irredente" ins italienische Hoheitsgebiet gerichtet war.

Ging dieser Bereich der futuristischen Motivation bereits auf die umfassendere, übergreifende Nationalistische Doktrin zurück, so lassen sich weitere Elemente finden, die den gleichen Bezug aufweisen. Die gesamte, bereits angesprochene Problematik des "risorgimento borghese", der Versuch also, die neue herrschende Klasse zu schaffen durch Wiedererweckung jener Tugenden, die die Bourgeoisie in ruhmreicheren weil kämpferischen Tagen auszeichnete, wurde ja in den literarischen Zirkeln und Zeitschriften 'Leonardo', 'Hermes' und 'Il Regno' heftig mit einer "bis zum Zynismus gehenden Eindeutigkeit in der Formulierung" (2) diskutiert, d. h. schon ab 1903. Vilfredo Pareto

1 In: Poesia, 3, 1908: 4. Daß auch die erste offizielle futuristische Soiree im Politeama Rosetti, Triest 1910, in bewußter Provokation aus dieser nationalistischen Haltung heraus erfolgte, bekennt Marinetti fünf Jahre später: "Um die Anti-Dreibund-Haltung und den Irredentismus wiederzubeleben, begannen wir die futuristische Bewegung in Triest." Marinetti 1968: 289

2 Priester: 61

beklagt die später auch von den Futuristen so verachtete Schwachheit dieser Klasse im Widerstand gegen den proletarischen Gegner und sieht als vorläufigen Ausweg einen großen europäischen Krieg, der immerhin den Sozialismus um fünfzig Jahre zurückwerfen und die Bourgeoisie über diesen Zeitraum retten könnte (3). (Vgl. a. Abschnitt I, 4.2). In einer "moralischen Kampagne" will Papini "die Notwendigkeit spüren lassen, etwas Wichtiges zu tun, damit unser Leben einen Sinn und etwas Schönheit hat", ... "daß es nicht der Mühe wert ist, das mittelmäßige und gewohnheitsmäßige Leben fortzusetzen, das die meisten Menschen führen" (4). Vier Jahre später, anlässlich der ersten futuristischen Soiree in Triest, radikalisiert Marinetti diesen Gedanken in seiner Erklärung: "Lieber ein prachtvolles Unglück als eine eintönige, täglich sich wiederholende Fahrt!" (5).

Zweierlei zeigt sich an dem für diesen historischen Zeitabschnitt in Italien charakteristischen Verhalten. Zum einen gewinnt die seinerzeitige Klassenkonstellation präzisere Konturen, deren sukzessive Verschiebungen gegeneinander sich als Hauptkriterium für die Formierung der faschistischen Bewegung erweisen wird. Zum anderen tritt innerhalb dieser Konstellation die spezifische Funktion jener mit Kleinbürgertum bezeichneten Schicht hervor, deren besondere Problematik sich aus ihrer Position zwischen den beiden Hauptklassen, Proletariat und Bourgeoisie, ergibt.

Die so hartnäckig beklagte Schwäche der herrschenden Klasse kam nicht von ungefähr: Sie hatte ökonomische Ursachen. Als Preis nämlich für den von Giolitti aus politisch-pragmatischem Kalkül konstruierten und perfektionierten trasformismo

3 Pareto 1904: 479

4 Gian Falco (= G. Papini) 1906: 313

5 Marinetti 1968: 213

zahlte Italien nicht nur seine Klassifikation als Industriemacht allenfalls zweiter Ordnung, also noch hinter der Schweiz und Belgien rangierend (6), sondern gleichzeitig jene weiter oben beschriebene "ungleiche Entwicklung", die das seit jeher bestehende Nord-Süd-Problem im Lande gleichsam zu perpetuieren schien. (Vgl. Abschn. I,3). In gewisser Weise war die strikte Konzentration der Industrie in den nördlichen Landesteilen aufgrund der energetischen Situation vorherbestimmt, denn die zur Elektrizitätserzeugung notwendigen Wasser-Ressourcen, die den traditionellen Mangel an Kohle durchaus zu kompensieren vermochten, befanden sich nun einmal in den Alpenregionen und nicht im Süden. Wenn trotz dieser "freiwilligen" Expansionsbegrenzung die einzelnen Industriezweige qualitativ sich äußerst unterschiedlich entwickelten, so ist dies auf konkrete polit-ökonomische Entscheidungen und Strukturen zurückzuführen. Die Schutzzoll-Politik hatte einerseits die ältesten Zweige, die Baumwoll- und Seidenindustrie begünstigt und sie auch von der Beschäftigungszahl her zu den größten Unternehmungen anwachsen lassen. Andererseits bewirkte die künstliche Abschirmung vor Konkurrenzdruck die schnelle Überalterung des technischen und organisatorischen Apparates sowie ein sorgloses Produzieren mit diktierten Abgabepreisen, das 1909 bei erreichter Marktsättigung angesichts der typischen Überproduktionskrise schlagartig beendet war (7).

Andere Produktionszweige, wie die Eisen-, mechanische und chemische Industrie, litten unter Rohstoff- und Kapitalmangel, so daß der Aufbau nur durch direkte Staatseingriffe (Eisenindustrie) oder ausländische Kapitalhilfe zu bewerkstelligen war.

Wenngleich also unter all diesen geschilderten Umständen eine hochgradige Konsistenz der industriellen Bourgeoisie als Klasse nicht erwartet werden konnte, so haben doch "die fünfzehn Jahre von 1898 bis 1913 ... nichts destoweniger eine Entwicklung von bemerkenswerter Bedeutung für das soziale Ambiente

6 R. Morandi: 175

7 ibd.: 182

aufgezeigt, charakterisiert durch den fortgeschrittenen 'spirito industriale', der sich hier manifestiert" (8). Fortgeschritten im wörtlichen Sinne, insofern "Staatseingriff und Monopolbildung, ... vertikale oder horizontale Konzentration..., Kartell- oder Trustbildung" die alten liberalen ökonomischen Auffassungen und Staatsprinzipien weit überschritten und das System als solches unterhöhlten" (9). Nunmehr mußte es dieser Schicht darauf ankommen, "ihre über das liberale System hinausgehenden Bedürfnisse auch ideologisch zu legitimieren" (10), also neben der politischen auch die soziale Herrschaft zu erringen.

Mit dem verspäteten und daher rascher erfolgten Aufstieg der neuen industriellen Bourgeoisie geriet zwangsläufig die ursprüngliche Klassenkonstellation in Bewegung; dies nicht als nationales Spezifikum, sondern als Kapitalismus-immanentes Kennzeichen begriffen. Nicht mehr das aus feudal-absolutistischen Zeiten gewohnte Bild des gesamten Bürgertums als Mittelstand bestimmte die soziale Schichtung der Gesellschaft, denn nach der Spaltung des Bürgertums wird "dieser Mittelstand... nunmehr nur noch durch das Kleinbürgertum repräsentiert, das vom anderen Teil des Bürgertums, der Bourgeoisie, sozial scharf geschieden ist" (11). Gleichzeitig, und dies wird organisatorisch sichtbar, erfolgt die Trennung auch nach unten, gegen das Proletariat. Der Mittelstand verliert seine soziale Geltung aus frühindustriellen Zeiten in dem Maße, wie das Abhängigkeitsverhältnis zur "Großen Industrie" sich verstärkt, wie er "seine Rolle als Träger der Produktion definitiv abgegeben" hat und beispielsweise dem Handwerk nur mehr Reparatur- und Installationsfunktionen verblieben sind und mithin

8 ibd.: 176

9 Priester: 21

10 ibd.: 58

11 Leppert-Fögen: 162

"der Verschleiß des von der Großen Industrie Fabrizierten... seine ökonomische Existenzgrundlage (bildet)" (12). Wirtschaftlich zum bloßen "Appendix der Produktion" (13) degradiert, kann für den neuen Mittelstand die Einschätzung übernommen werden, die Marx 1852 vom alten französischen Mittelstand, den Parzellenbauern des Louis Napoleon, fixierte: "Insofern... die Dieselbigkeit ihrer Interessen keine Gemeinsamkeit, keine nationale Verbindung und keine politische Organisation unter ihnen erzeugt, bilden sie keine Klasse. Sie sind daher unfähig, ihr Klasseninteresse im eigenen Namen, sei es durch ein Parlament, sei es durch einen Konvent geltend zu machen. Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden"(14).

Demnach kann dem zugestimmt werden, daß nicht "Irrationalismus", sondern Unselbständigkeit und Orientierungslosigkeit das primäre, ihrer Klassenlage entsprechende politische Mentalitätsmerkmal der Mittelschichten ist, weshalb sie wie keine andere sozialökonomische Schicht in den Parteien jedweden Klasseninhalts als Gefolgschaftsbestandteil erscheinen und sich politisch auch immer nur an eine andere Klassenkraft anlehnen können." (15)

12 ibd.: 245/46

13 ibd.: 248

14 Marx:1972: 198. Mit dieser Analogie soll jedoch nicht die Weiche gestellt werden für eine Interpretation der Genesis des Faschismus, wie sie August Thalheimer auf der Basis des hier zitierten Marx-Textes 1930 vollzogen hat (vgl. Thalheimer: 19f.), indem er wesentliche Merkmale der Gemeinsamkeit von Bonapartismus und Faschismus aufdeckte. Diese Methode erlaubte ihm zwar eine "zumeist sehr zutreffend(e) und weitsichtig(e)" Prognose der "Transformierung der Weimarer Republik in die faschistische Diktatur", doch muß er sich vorwerfen lassen, daß seine Übertragung der übernommenen Kategorien "dem Marx-schen gesellschaftstheoretischen Ansatz durchaus zuwiderläuft" und diese "seinem Entwicklungsmodell äußerlich bleiben." Vgl. Griepenburg/ Tjaden: Bes. 472

15 Opitz: 593

Daß diese Anlehnung nicht die an proletarische Schichten sein würde (16), mußte aufgrund der ökonomischen und sozialen Deklassierung erwartet werden. Die besondere Tragik liegt darin begründet, daß sie sich, obwohl von ihr in diese Misere gedrängt, nur nach oben, an der Bourgeoisie selbst, orientieren kann, also sich so verhält, wie es die Sozialpsychologie mit der Formel "Identifikation mit dem Aggressor" beschreibt (17). Ohne eine entsprechende Kompensation ist dies jedoch nicht zu bewerkstelligen: nur eine ideologische Verbrämung hätte die Kraft, diese Identifikationen zu koppeln mit der allen objektiven Verhältnissen widersprechenden Hoffnung auf die "Rückeroberung verlorener Posten" (18). Der Weg dazu führt also nicht über die Ökonomie, sondern er muß die "Kultur" vereinnahmen (19).

- 16 Immerhin hatten Teile des Mittelstandes in Handel und Landwirtschaft Kleinbesitz zu verteidigen, der, aufgrund der oben beschriebenen Anhängselfunktion, von oben wohl kaum mehr gefährdet war, während die Bedrohung, weiter abzusinken und selbst proletarisiert zu werden, in den Augen des Mittelstandes stets latent war und zuzunehmen schien, je stärker die Arbeiterbewegung sich organisierte und je mehr Konzessionen sie daraufhin der Bourgeoisie abringen konnte. "(Der Mittelstand) hat begriffen, daß wenn überhaupt, so nur die herrschende Klasse im Kapitalismus ihm das eigene Überleben erleichtern kann, die Klasse, die ihn bereits niedergerungen hat." Leppert-Fögen: 175
- 17 Vgl. Abschnitt III der Arbeit von Leppert-Fögen: 185 f. Gestützt auf die Untersuchungen von Freud und Wilhelm Reich (bes.: Massenpsychologie des Faschismus) sowie die Studien der "Frankfurter Schule" zum autoritären Charakter wird die spezifische Disposition des Kleinbürgertums zu konterrevolutionärem Verhalten dargestellt.
- 18 ibd.: 164
- 19 Vgl. Reich: 82/83. "In seinem Bestreben, sich vom Proletariat abzugrenzen, kann das städtische Kleinbürgertum, da es wirtschaftlich nicht besser gestellt ist, als das Industrieproletariat, nur auf seine familiären und sexuellen Lebensformen sich stützen, die es dann in bestimmter Weise ausbaut. Was wirtschaftlich unzulänglich ist, muß moralisch kompensiert werden. (...) Da man nicht so gestellt ist wie die Großbourgeoisie, gleichzeitig aber mit ihr identifiziert ist, müssen die kulturellen Ideologien wettmachen, was die wirtschaftliche Lage nimmt."

Hier nun treffen sich historische Fakten mit den sozialtheoretischen Erklärungsversuchen: Die nationalistische Forderung Giovanni Papinis nach Wiedererlangung des intellektuellen Primats in Italien (vgl. S. 66) und die ikonoklastisch sich gebärdenden Versuche zur Kulturerneuerung der Futuristen erhalten so eine Erweiterung ihrer genetischen Dimension aus klassentheoretischer Sicht.

Auch die in dieser Schicht häufig zu beobachtende Parallelität zwischen "Überkonformität und untergründige(r) Destruktivität gegenüber etablierten Autoritäten, Sitten und Institutionen" (20), die als Verhalten gerade im Futurismus überdeutlich hervortritt, ist als soziale Kongruenz "diese(r) charakterlichen Ambivalenz ... mit der Position des Kleinbürgertums, seiner Stellung zwischen den Klassen" aufzufassen. Sie "liegt, als psychische Struktur, dem politischen Phänomen der kleinbürgerlichen Revolte zugrunde, die auch dem Faschismus in seinen Ursprüngen den Schein einer Revolution verlieh" (21).

Die erzwungene Distanzierung dieser Schicht vom eigentlichen Produktionsprozeß "läßt eine 'Rationalisierung' seiner Klasseninteressen in ökonomischen Termini überhaupt nicht mehr zu" (22) und, die politischen Programme etwa des Futurismus werden es zeigen, verhindert insgesamt eine objektive Erkenntnismöglichkeit gesellschaftlich relevanter Vorgänge. Sie befindet sich in "einer solchen Ferne von gesellschaftlicher Kausalität, daß sich immer ungestörter ein alogischer Raum bilden kann, worin Wünsche und Romantizismen, Urtriebe und Mythizismen rezent werden" (23).

20 Frenkel-Brunswik zit. bei A. Leppert-Fögen: 238. Zum Komplex der 'Überkonformität' vgl. ibd.: 232 f.

21 ibd.

22 ibd.: 250

23 Bloch: 186

2. Nationalistische Ziele

Die geschilderten klassenmäßigen Veränderungen bilden in ihrer Interdependenz den Nährboden für jene ideologische Strömung, die als 'Nationalistische Doktrin' Futurismus und Faschismus gleichermaßen prägen wird.

Ihre primäre Funktion findet diese Strömung in den Legitimierungsversuchen gewisser ökonomischer und politischer Vorgehensweisen der Führungsschichten, Italien in den Stand der allgemeinen Autarkie zu versetzen, oder, als deren Voraussetzung, die rasche Angleichung des Landes an den kapitalistischen Standard der führenden Industrienationen zu vollziehen. Hauptzielrichtung mußte daher zunächst der Kampf gegen den Einfluß des ausländischen Kapitals auf die italienische Wirtschaft sein. Der eigene Kapitalmangel zwang zur Duldung der von englischen, französischen, belgischen und österreichischen Unternehmern diktierten Verhältnisse, deren Herrschaftscharakter sich nicht mit der bloßen Einbringung des Betriebskapitals begnügte, sondern technisches Personal und Ausrüstungen aus dem je eigenen Land einsetzte und so den eigentlichen italienischen Standard künstlich niedrig hielt. Erst im letzten Jahrzehnt vor dem ersten Weltkrieg konnte dieser Einfluß zurückgedrängt werden (24), jedoch nur, um statt der Vielzahl einer einzigen Abhängigkeit, der deutschen, zu unterliegen, durch die "mit sehr viel größerer Systematik" (25) die Durchdringung in Italien sich vollzog, nämlich über den Kredit- und Finanzierungsmodus der Banken nach deutschem Muster (z. B. Banca Commerciale). Für die Italienische Industrie war von diesem Moment an der historische Abschnitt erreicht, von dem an das Finanzkapital direkt in ihren Entwicklungsprozeß eingriff und dessen Richtung in Zukunft wesentlich mitbestimmte.

24 R. Morandi: 178

25 ibd.

Den Autoren der bereits angeführten literarischen Zeitschriften (vgl. Abschnitt I, 5.4 u. 5.5) erschien das Vorgehen gegen den ausländischen Einfluß als zu zaghaft, zu langsam und zu unkonzentriert, ihrem Willen zur Identifikation nach "oben" konnte das derzeitig noch diffuse Rollenverhalten der neuen Bourgeoisie in dieser frühen Phase nicht entsprechen. Der Ruf nach der neuen Elite, deren historische Notwendigkeit Pareto mit viel Theorie-Aufwand zu untermauern versuchte (vgl. Abschn. I, 4.2), war als polemischer Appell mit Beschwörung der kriegerischen Tradition der herrschenden Klasse in ein "politisches Vakuum" gestoßen, "in das der Nationalismus eindringt"(26).

Innerhalb der "literarisch-ästhetischen Phase" (27) des Nationalismus konkurrieren zwei entgegengesetzte Lösungsversuche, der wirtschaftlich und politisch inkohärenten Oberklasse die gewünschte Festigung und Zielrichtung zu verleihen: Der schon zitierte 'Leonardo/La Voce'-Kreis um Prezzolini und Papini fordert die innere Erneuerung Italiens im Sinne Gaetano Moscas, d.h. keine Strukturveränderung, sondern risorgimento borghese und geistiges Primat (vgl. Abschn. I, 5.5). Enrico Corradinis "Regno"-Kreis dagegen legte das Schwergewicht auf außenpolitische Probleme, deren zufriedenstellende Regelung die inneritalienische Situation "automatisch" zum besseren wenden würde. Wenngleich in dieser frühen Phase der Nationalismus aus den Diskussionen der Literaten und Theoretiker noch nicht als "eine politische Lösung des Unbehagens am Bestehenden" hervorgeht, weil dort "eher die Pflege eines esoterischen Kults der 'happy few' betrieben" (28) wurde, so be-

26 Priester: 35

27 ibd.: 57. Diese Phase wird bis zum Nationalistischen Kongreß 1910 angesetzt. Die zweite verläuft dann bis zum 1. Weltkrieg, während die dritte und letzte Phase mit der Fusion von Nationalismus und Faschismus 1923 abgeschlossen ist. Ibidem.

28 Ibid.: 59. Zum Verhältnis dieser literarischen Kreise zur gesamtpolitischen Situation in Italien bemerkt Alf: "Die Auflehnung gegen die bestehenden Verhältnisse ... blieb auf verschwindend geringe Kreise beschränkt. Ohne diese

griff er sich gleichwohl als "von Anfang an ... explizit oder versteckt politisch", ja er gab sich "revolutionären Anschein" (29). Aus einem "dynamische(n) und militante(n) Patriotismus" erwächst ein "Glaube an die Zukunft" (30), die nach Corradinis Vorstellungen nur imperial gestaltet sein konnte (31).

Daraus ergaben sich zwangsläufig die irredentistischen und expansionistischen Elemente als die ersten politisch konkreteren Ziele des Nationalismus. Entscheidend wirkte die angewandte Taktik in ihrer Tragweite auf die politische italienische Landschaft ein, mit der eindeutig als Klassenpolitik konzipierte Vorstellungen schließlich als solche der gesamten Nation ausgegeben werden: "Die Bourgeoisie ist die Nation, die bürgerliche Organisation ist die Organisation der Nation, die bürgerliche Politik ist von Rechts wegen die Politik der Nation" (32). Die Welt wird begriffen "als eine stets neu ihre

Auflehnung, die einem eher empfindsamen Ungenügen mit dem Bestehenden, dem heftig verspürten Gegensatz zu einer als würdelos, als häßlich, als bar jeder moralischen Schönheit empfundenen Wirklichkeit entsprach - ohne diese im Grunde ästhetische Auflehnung, die sich nicht zu Unrecht auf Nietzsches berufen konnte - ist der neue Nationalismus in Italien nicht zu verstehen. Diese seine 'ästhetische' Seite erklärt, daß er die Sache einer wie auch immer zu charakterisierenden 'Elite' war, sie erklärt seine Vehemenz, seine Anmaßung, seine verbale Übertreibung." In: Alf, 52 f. "Daß seine Verkünder schließlich Gehör fanden, daß sie kein Zirkel blieben, sondern Macht gewannen und im Regime des Faschismus die ausschließliche Macht" (ibd.), erklärt sich damit, daß "ein geistiges Klima vorbereitet und geschaffen (wird), in dem zukünftige Lösungen keimen" (Priester: 59) und die Bourgeoisie diese Lösungsmöglichkeiten schließlich in ihr Legitimationsgerüst integriert.

- 29 ibd.: 58. Vgl. a. Gramsci: "Der ökonomische Nationalismus (...) hat revolutionären Anschein, ... weil jede Doktrin, die bisher amorphe und unbewegliche Bodensätze aufwühlt, revolutionären Anschein hat." In: Gramsci 1958: 141; zit. nach Priester: 58, Anm. 7
- 30 Rocco Bd.I: 88, zit. nach Priester: 63
- 31 Alf: 53 f.
- 32 Il Regno 29, 1904, in: Frigessi: 505

Elemente bestimmende universale Konkurrenz" (33), in der Italien von der nationalistischen Doktrin ein Platz als "proletarische Nation" zugewiesen wird, "die gegen die reichen bourgeoisen Nationen zu kämpfen hat" (34). Unbekümmert wird so mit Termini des proletarischen Gegners jongliert, als verfolge die Nationalistische Bewegung die tatsächliche Aufhebung des Gegensatzes von Kapital und Arbeit. Gerade aus ihrer antisozialistischen Stoßrichtung aber bezieht sie ihr Selbstverständnis, wovon ein Zitat aus der nationalistischen Zeitung 'Idea Nazionale' 1914 nur ein spätes, doch dieselbe unverhohlene Direktheit wie die unzähligen frühen Artikel Papinis und Prezzolinis aufweisendes Zeugnis ablegt: "Daher unerbittlicher Haß des Nationalismus auf den Sozialismus. Es ist ein Haß der Rassen, ein Haß derer, die der Rasse der Erbauer (costruttori) angehören, gegen die, die der Rasse der Zerstörer (destruttori) angehören. Es gibt bei uns nichts offensichtlicheres als den Willen, den Sozialismus zu zerstören" (35).

Der Weg zur Verwirklichung der angedeuteten Ziele mußte daher trotz aller begrifflichen Ambivalenz und der ausgeübten manipulativen Massenbeeinflussung (36) vorgezeichnet sein: Die

33 Alff: 66

34 Priester: 68

35 Gaeta: 7f., zit. bei Priester: 71. Vgl. a. Papinis "Un programma nazionalista", in dem alle klassenmäßig begründeten Argumentationen gegen Proletariat und Sozialismus früherer Zeiten wieder auftreten. In: Papini/Prezzolini: 5 f. Vgl. a. S.114, Anm. 89 der Arbeit und Dok. 6, S. 303 ff.

36 Wie durch publizistische Verschleierung wahrer Verhältnisse zum Vorteil bestimmter Interessengruppen einem Volk das einfachste kritische Wahrnehmungsvermögen getrübt werden kann, lehrt das italienische Tripolis-Unternehmen. Vgl. unten S.94 f.

Zerschlagung des politischen Kampfes der Arbeiterklasse sollte die Führungsposition der Bourgeoisie perpetuieren, der interne Klassenkampf umgelenkt werden in den Kampf "der ganzen Nation" gegen den internationalen Gegner: Schließlich ging es nicht nur um die Rückgewinnung einiger weniger Irredenta-Gebiete, sondern "um die imperialistische Zukunft Italiens" (37). Sie schließt ein das Recht "auf gewaltsame Emigration", d.h. die kriegerische Eroberung von Kolonien, um das seit jeher bestehende Problem der Arbeitskräfte-Abwanderung "in geordnete Bahnen zu lenken". Das bedeutet mithin die Auseinandersetzung mit jenen Ländern, die betreffs der dafür vorgesehenen Gebiete die gleichen Ambitionen hegen (38). Für diese nach außen gerichtete Kräftekonzentration war die einschneidende innere Disziplinierung unabdingbar. Nach welchem Muster sie verlief, verdeutlichen die nun längst nicht mehr nur ästhetischen Postulate der Nationalistischen Bewegung: Privateigentum an den Produktionsmitteln und die Produktionsorganisation werden nicht angetastet, sondern die Unternehmen der wichtigsten Branchen schließen sich zu einer einzigen gigantischen Produktionsanlage zusammen, um so die ausländische Konkurrenz zu schlagen (39). Der demokratische Parlamentarismus und Liberalismus wären diesem Vorhaben nach dem zu verteidigenden Prinzip der Ungleichheit eher hinderlich und müßten wie alle bestehenden Parteien ersetzt werden durch einen "nationalen Syndikalismus" (40), "zumal die demokratische Ideologie per definitionem die Ideologie der Nieder-

37 Priester: 114

38 Rocco: 333 ..."(...) wir haben das Bewußtsein von der expansiven Energie unserer Rasse. Wir wissen, daß für unsere imperiale Zukunft, die sich notwendigerweise im Mittelmeer verwirklichen wird und besonders im Orient, die deutschen Aspirationen in Kleinasien und auf dem Balkan die schlimmste Bedrohung darstellen. Daher sind wir in den Krieg eingetreten. Daher müssen wir logisch und notgedrungen die Niederlage Deutschlands wollen und dazu beitragen." Zit. bei Priester: 114, Anm.5

39 Angaben ibd.: 118

40 ibd.: 117

lage" sei (41). An die Stelle der individuellen Entscheidung, der Forderung und der Idee des Nützlichen, hätten die Achtung vor Hierarchie, die Pflicht und das Opfer zu treten (42).

An der Gesamtheit der angeführten Faktoren läßt sich die allmähliche Konkretisierung des nationalistischen Ideologems von einem kulturell-ästhetischen Aufbegehren gegen eine als insuffizient empfundene Klassenkonstellation zu einem ökonomisch wie politisch zunehmend in sich schlüssigen System registrieren, dessen organisatorische Ausgestaltung ab 1910 mit der Gründung der Associazione Nazionale einsetzt und dessen Anlehnung an Industriekreise ihm künftig den notwendigen Rückhalt sichern wird (43).

3. Der Anteil des Futurismus

3.1 Politische Aktivitäten

Die Legitimation für eine Darstellung der nationalistischen Ziele ergibt sich einerseits aus der bisherigen "Unterbewertung des italienischen Nationalismus als Grundmodell des Faschismus" (44), andererseits durch verschiedene futuristische Kampagnen im Sinne dieser Ziele (45).

Bereits kurz nach der offiziellen Gründung des Futurismus 1909 greift Marinetti mit dem ersten politischen Manifest in die Auseinandersetzungen seiner Zeit ein (vgl. Dok.2, S.293), indem er die "futuristischen Wähler ... auf die unauslöschliche Schmach eines eventuellen klerikalischen Sieges" hinweist. Diesem entgegenzuwirken, propagiert er, noch ganz undifferenziert, "den Stolz, die Energie und die nationale Expansion" als Programm. Auch für die irredentistischen Bestrebungen, die wie

41 ibd.: 115 (Rocco)

42 ibd.: 75 (Corradini)

43 Vgl. ibd.: 76 Anm. 57

44 ibd.: 74. "Es ist geradezu verblüffend, wie der Nationalismus in dieser frühen Phase bereits alle Themen entworfen und aufgezeigt hat, in deren Variationen man

erwähnt auf den futuristischen "serate" erkennbar wurden, gingen die erhobenen Forderungen in Bezug auf Konkretheit über die beispielsweise im Gründungsmanifest gewählten Formulierungen und allenfalls ein das Publikum polarisierendes "Nieder mit Österreich!" nicht hinaus. Erst ein einschneidender politischer Anlaß, die Kriegserklärung an die Türkei 1911 und der nachfolgende Libysche Krieg provozierte eine aufschlußreichere Stellungnahme von seiten der Futuristen, wie stets von Marinetti in Manifestform in die Öffentlichkeit lanciert. (Vgl. Anhang, Dok.3, S.294) Einschneidend war die Entwicklung in vielerlei Hinsicht: für den weiteren Verlauf zeichneten sich "Anzeichen von verhängnisvoller Vorbedeutung" ab (46).

Denn das gesamte Unternehmen gründete sich auf bewußter und umfassender Täuschung der großen Öffentlichkeit. Gefälschte ökonomische Daten spiegelten ihr im Siegesfalle den Gewinn eines "Eldorado" vor (47) und begünstigten damit die Durch-

später die Originalität Mussolinis hat sehen wollen. In der Phase von 1914 bis 1919 tut Mussolini nichts anderes, als die hier entwickelten Ansätze neu für sich zu entdecken, wobei man Ähnlichkeiten bis in den Wortlaut hinein feststellen kann." Ibidem

- 45 Marinetti betont 1915, "daß wir uns ca. 2 Jahre vor der Gründung der Associazione Nationalista Italiana und ca. 3 Jahre vor dem Libyschen Krieg als 'Nazionalisti futuristi' bezeichneten". In: ders.: 289
- 46 Mack Smith vol. secondo, 435. Die sich auf den Libyschen Krieg beziehenden Ausführungen stützen sich auf die dortigen Angaben, 420 f.
- 47 Der "Banco di Roma" hatte bereits 1905 in Libyen Minen-Konzessionen erworben und eine übertriebene Propaganda über angeblichen Rohstoffreichtum entfacht. 1911 konnte die Bank daher mit der Drohung, alle Libyschen Anteile an deutsche und österreichische Banken zu veräußern, Druck auf die Regierung ausüben (Giolitti war ursprünglich gegen den Krieg eingestellt). Die Nationalisten vor allem hatten sich in zynischer Unverantwortlichkeit des völlig unfundierten Arguments (Mc Smith) bedient, daß Libyen alle italienischen Emigranten aufnehmen würde und damit das Auswanderungsproblem mit gleichzeitigen ökonomischen Vorteilen für Italien gelöst sei. Verschwiegen wurde, daß Klima und Boden in dem Wüstenland noch ungünstigere

setzung der verschiedensten ideologischen Motivationen für die geplante Eroberung (48). Hinzu kam, daß diese wichtige Entscheidung ohne Wissen und Zustimmung des Parlaments getroffen wurde, wohl in dem Bewußtsein des zu erwartenden Widerstandes von Öffentlichkeit und Teilen der Linken, von Republikanern und Sozialisten (49) etc.

Der äußere militärische Erfolg des Unternehmens mußte die kritischen Stimmen übertönen und schien die Berechtigung der Agitation aller Kriegsapologeten zu erweisen. Zahlenmäßig so geringe Gruppierungen wie Nationalismus und Futurismus erhielten somit durch die Ereignisse starken Auftrieb. Die "verhängnisvollen Anzeichen" sind in dieser Basisverbreiterung und dem dortigen Gewaltkult der manipulativen Massenbeeinflussung und der Ausschaltung des Parlaments zu sehen. Die

Bedingungen boten als etwa Sizilien oder die Basilikata und die Auswanderungsquote nach Libyen ganze 1 % erreichte (im Vergleich: Amerika 40 %). Für Italien bedeutet das Unternehmen in der Bilanz statt einer Eroberung eher eine Belastung: Der auf wenige Wochen angesetzte Krieg erforderte unerwartet hohen und längeren militärischen Einsatz und verursachte dementsprechend steigende Kosten mit proportional wachsender Inflation und weiterer Verschärfung des Kapitalmangels. Zudem lieferte Libyen die gleichen Agrarprodukte wie Süditalien, so daß ein Preisverfall zum Schaden der Regionen eintrat. Türkische Repressionen (Vertreibung, Boykott italienischer Waren) und finanzpolitische Nachteile bestätigen das Resümee: "Italien wollte Kolonien ausbeuten und wurde selbst ausgebeutet". (ibid.: 433)

- 48 Der Feldzug sollte pünktlich zum 50. Jahrestag der italienischen Einigung eingeleitet werden, um den Verlust an Selbstvertrauen und Moral aus den äthiopischen Niederlagen von Dogali und Adua im Lande zu kompensieren. Geschichtsschreibung und Geographie wurden angehalten, die genuinen Eigentumsrechte an dieser antiken römischen Provinz zu belegen. Die katholische Kirche begrüßte "den Kreuzzug gegen den Halbmond" ebenso wie D'Annunzio "die Mission des weißen Mannes" feierte.
- 49 Die revolutionären Sozialisten z.B. unter Nenni und Mussolini (!) entfachten eine Generalstreik-Kampagne gegen den Kriegsplan und landeten dafür im Gefängnis.

ersten Schritte zum "risorgimento borghese" waren hiermit getan: Die Bourgeoisie hatte sich wieder kriegerisch gezeigt und das Überflüssige des Parlamentarismus verdeutlicht. Zudem schwächten sich die Gegenkräfte zunehmend durch weitere ideologische Zersplitterung, so daß insgesamt die Vorstellungen Paretos oder der Nationalisten vom Niederhalten bzw. von der Vernichtung des Sozialismus konkretere Gestalt anzunehmen begannen, sich Theorie und Praxis annäherten.

Als "Demonstration nationaler Stärke" fand das Vorgehen gegen die Türkei in Libyen bei Marinetti und den Futuristen begeisterte Zustimmung. "Die endlich futuristisch gewordene italienische Regierung" wurde aufgefordert, "allen nationalen Ambitionen den größten Nachdruck zu verleihen ... und die Geburt des Panitalianismus zu verkündigen." (Vgl. Anhang, Dok.3, S.294) Mit dem Einsatz der modernen Kriegsmaschinerie schickte sich "die von Natur aus kriegerische italienische Rasse" ("Il Regno") an, "die Vorherrschaft des schöpferischen und erneuernden italienischen Geistes über die schöpferischen Genien der anderen Rassen" (50) in den materiellen Bereich hinein, durch Erwerb von Kolonien auszudehnen. Für die ästhetische Position der Futuristen war es zweitrangig, daß dies aufgrund der geschilderten Umstände im Falle Libyen (noch) nicht gelingen konnte. Entscheidend blieb die Realisierung einer Aktion, ganz gleich welcher, die der eigenen intensiven und ausdauernden Propaganda wenigstens formal entsprach. Kriegshandlungen zu ihren ästhetischen Erscheinungen bildeten von nun an, da deren Praxis durch Marinetti in Augenschein genommen werden konnte (51), eins der wichtigsten Elemente futuristischer Ideologie.

50 Marinetti 1968: 290

51 Marinetti hielt sich 1911 als Kriegsberichterstatter des "Intransigeant" in Libyen auf. Die dort von dem historisch erstmaligen Einsatz von Kriegsflugzeugen empfangenen Eindrücke beeinflussten die futuristische Dichtung ("Aeropoesia") ebenso wie später die Malerei ("Aeropittura").

Im Jahre 1915 wird deutlich, in welchem Umfang das libysche Unternehmen als Modellfall für innenpolitische Beeinflussung der öffentlichen Meinung zu gelten hatte, "als eine Minderheit ... gegen den Willen der Mehrheit der Bevölkerung den Kriegseintritt praktisch erzwang" (52). Italiens neutrale Haltung beim Ausbruch des 1. Weltkrieges verstärkte die Aktivitäten der ideologisch zwar entgegengesetzt motivierten aber vereint vorgehenden interventionistischen Gruppen (53), deren erste Demonstrationen gegen Österreich und für den Kriegseintritt im September 1914 organisiert zu haben die Futuristen stolz hervorhoben (54). Bereits im 1913 herausgegebenen "Politischen Programm des Futurismus" hatten sie, nunmehr unmißverständlich, jene Maßnahmen gefordert, die den Krieg für Italien ermöglichen sollten: "Eine größere Flotte und ein größeres Heer, für den Krieg, diese einzige Hygiene der Welt, und für ein großes Italien mit intensiver Landwirtschaft, Industrie und Handel.. Eine zynische, schlaue und aggressive Außenpolitik - Koloniale Expansionspolitik - Freie Wirtschaft - Irredentismus - Panitalianismus - Vorrangstellung Italiens - Antiklerikalismus und Antisolzialismus" etc. (Vgl. Dok.4, S.295).

Die irredentistischen Aktionen der Futuristen umfaßten neben den üblichen "discorsi", Demonstrationen mit anschließender Verbrennung österreichischer Fahnen und der Herausgabe von

52 Priester: 1o2

53 "Die interventionistische Bewegung bestand in ihrer Gesamtheit aus drei großen Blöcken: die Rechten, d. h. die Nationalisten, die Irredentisten und der Kreis um D'Annunzio; die Mitte, bestehend aus Demokraten und Republikanern und die Linken, bestehend aus den abgefallenen Parteimitgliedern, aus revolutionären Syndikalisten, aus einigen Anarchisten, zeitweise aus Republikanern und Reformsozialisten, vor allem aber aus Vocianern und Salvemini-Anhängern (Unità-Kreis)". Ibidem. Seine ideologische Struktur drängte den Futurismus allem sonstigen Anschein zum Trotz nach rechts.

54 Vgl. Marinetti 1968: 519 f. u. 437 f.

Manifesten auch Vorlesungsstörungen "neutralistischer" Professoren und handgreifliche Auseinandersetzungen mit Kriegsgegnern. Die futuristische Zeitschrift "Lacerba" wurde in ein rein politisches Forum verwandelt (55) und Giacomo Balla entwarf einen "Antineutralen Anzug" in den grün-weiß-roten Nationalfarben, der bei all diesen Anlässen getragen wurde (56). Konsequenterweise meldeten sich die Futuristen nach Italiens Kriegseintritt im Mai 1915 freiwillig zu einem Radfahrbataillon, diesmal der Devise, die Kunst beiseite zu lassen und sich dem unmittelbaren Kriegsgeschehen zu widmen, in praxi folgend, die Marinetti schon anläßlich des libyschen Unternehmens ausgegeben hatte (vgl. Abb. 49) .

Mussolinis Gesinnungswandel vom erbitterten Kriegsgegner zum Führer der Linksinterventionisten brachte ihn zwangsläufig in Kontakt mit den Futuristen, ohne daß eine Kollaboration sich angebahnt hätte. Immerhin konnte sich Marinetti später stets auf die gemeinsam wegen Aufruhrs im Gefängnis verbrachten Tage berufen, als diese persönliche Bindung dem Verhältnis Futurismus - Faschismus zugute kam.

Eine Zwischenbilanz, deren Ergebnis das erste Dezennium der futuristischen Existenz umfaßt, muß der Bewegung eine grosso modo erfolgreiche Durchsetzung ihrer künstlerischen und politischen Ziele bescheinigen, soweit letztere bis dahin konkreter artikuliert waren. Die Malerei der Boccioni, Carrà, Severini, Balla, Russolo etc. hatte mit Ausstellungen in den Hauptstädten Europas nachdrücklich auf die vertretenen avantgardistischen Prinzipien einer neuen Ästhetik aufmerksam gemacht und konnte sogar verschiedentlich ihren Einfluß auf andere Maler verzeichnen.

55 Vgl. Marinettis Brief an Balilla Pratella, in: Archivi I, 346: "...deren (Lacerbas - I.B.) einziges Ziel es sein wird, in Italien die Stimmung für den Krieg gegen Österreich vorzubereiten".

56 Balla 1915: "Wir Futuristen wollen unsere Rasse von jeder Neutralität, der ängstlichen und duckmäuserischen Unentschiedenheit, von verneinendem Pessimismus und der nostalgischen, romantischen und verweichlichenden Untätigkeit befreien ... Weil die Neutralität die Synthese aller Passatismen ist, beflaggen wir Futuristen uns heute mit

Im politisch-ökonomischen Feld gelang durch die Einbettung der futuristischen Ideologie in die sich subjektiv als revolutionär begreifende nationalistische Strömung und der scheinbaren Bestätigung ihrer Fähigkeit, gesellschaftliche Grundprobleme alternativ, d.h. hier: im bedingungslosen kriegesischen Kampf, zu lösen, "die Militarisierung der erneuernden Künstler" durch "das Eindringen des Krieges in die Kunst" im Futurismus (57).

Konnten also die nach außen gerichteten Kriegshandlungen des Staates des gewohnt Überschwenglichen Beifalls von futuristischer Seite sicher sein (58), so boten Bürokratie und Parlamentarismus, sozialistische Bestrebungen und der klerikale Einfluß weiterhin ausreichenden Anlaß für futuristische Polemik und deren Systematisierung in entsprechenden Organisationen. Allerdings wurde die 1918 gegründete "Politische Futuristische Partei" nach amtlichen Angaben nicht sehr ernst genommen, weil "die futuristische Aktion auf politischem Gebiet noch zu sehr unter den Extravaganzen litt, denen man früher in der futuristischen Kunst und Literatur begegnet war!" (59). Zudem stellte das diesmal umfangreiche Programm dieser Partei (vgl. Dok. 5, S.297 f.) einen wenngleich aufrichtigen, so doch "konfusen Wunsch nach radikaler politischer, sozialer und moralischer Erneuerung" (60) jener alten Mitstreiter-Gruppen aus interventionistischen Tagen dar, denen mit dem Ende des Krieges jegliche soziale Funktion in dieser Gesellschaft genommen worden zu sein schien.

diesen antineutralen, d.h. mit Freuden kriegesischen Anzügen. Die gesamte italienische Jugend wird uns, die wir sie tragen, als ihre lebenden futuristischen Fahnen für unseren großen, notwendigen, DRINGENDEN Krieg anerkennen .." In: Scrivo: Anm. 42

57 Marinetti 1968: 286

58 Im Manifest zum Ausbruch des libyschen Krieges spricht Marinetti von der "endlich futuristisch gewordenen Regierung (il governo italiano, divenuto finalmente futurista..)". Ibd.: 291

59 Vgl. De Felice 1965²: 476, der entsprechende Akten aus dem Innenministerium zitiert.

Anmerkung 60 auf folgender Seite

Den sehr heterogenen Forderungen des Programms entsprach die verschiedenartige Herkunft der Sympathisanten, die sich von diesen Zielen angezogen fühlten (61). Das Trauma, das insbesondere die Futuristen nach der Niederlage und dem Rückzug des italienischen Heeres 1917 bei Caporetto empfunden haben mußten, weil "die unbestreitbare Überlegenheit des italienischen Volkes auf allen Gebieten" (62) dort so tragisch widerlegt wurde, verlangte nach einer moralischen Kompensation. Mit der Gründung von "Roma Futurista" im September 1918 als offiziellem Organ des "Partito politico futurista" erhielt die eingeleitete Sammlungsbewegung das adäquate Forum, auf dem mit Hilfe beschwörender Appelle diese Kompensation erfolgen konnte.

Im politischen Programm der futuristischen Partei 1915/1918 werden künstlerische und politische Ambitionen der Bewegung ausdrücklich strikt getrennt, denn "die Avantgarde der künstlerischen italienischen Sensibilität ist notwendigerweise immer der Sensibilität des Volkes voraus, ... während die Politische Futuristische Partei die gegenwärtigen Bedürfnisse intuitiv erfaßt und das Bewußtsein der ganzen Rasse genauestens interpretiert..." (63). In Wirklichkeit durchzieht der praktizierte "nazionalismo ultra-violento" (64) in seiner antiklerikalen, antisozialistischen und antitraditionalistischen Stoßrichtung als ständiges Movens die gesamten bisherigen Aktivitäten der Bewegung und behält dies auch nach der Parteigründung zweifellos bei.

60 ibd.: 475

61 De Felice nennt frühere Futuristen, Intellektuelle, die von ihren vorhergehenden Erfahrungen enttäuscht waren und Heimkehrer als insgesamt "nicht sehr zahlreiche" Mitglieder. ibd.: 476

62 Marinetti 1968: 438. "Es verdient Ohrfeigen, Hiebe und Genickschüsse der Italiener, der sich nicht in dreister Weise stolz zeigt, ein Italiener zu sein und nicht überzeugt ist, daß Italien mit dem schöpferischen Genius seiner Kunst und der Kraft seines unvergleichlichen Heeres dazu bestimmt ist, die Welt zu beherrschen."Ibd439

63 Archivi I: 37; Dok.5, S.301, Z. 152 ff.

64 Marinetti 1968: 282

3.2 Bildproduktion und Ästhetisierung der Politik

Es ist nun zu untersuchen, inwieweit die künstlerische Produktion der futuristischen Maler ihrem politischen Engagement entsprach, oder, anders ausgedrückt, ob und in welchem Umfang Bilder als Agitationsmittel für die politischen Ideen eingesetzt wurden.

Bekannt ist, daß die Maler ihren in den Manifesten niedergelegten Ansprüchen an eine neue, den veränderten Lebensbedingungen angepaßte "futuristische" Ästhetik erst mit geraumer Verzögerung gerecht zu werden vermochten (65). Nach der Begegnung mit dem französischen Kubismus erst gelang die Lösung bestimmter Formprobleme, die durch deren Vernachlässigung zugunsten der Sujets entstanden waren. Auch die politischen Zielsetzungen konkretisierten sich seit dem Gründungsmanifest nur zögernd (vgl. Abschn.II, 3.1), so daß insgesamt die Bewegung zunächst als ein etwas diffuses Aufbegehren gegen die traditionellen Strukturen in Kunst und Gesellschaft Italiens nach der Jahrhundertwende angesehen werden muß.

- 65 Vgl. den in depressivem Ton gehaltenen Brief Boccionis an Severini: Archivi I: 233 f., der Zeugnis von diesem Druck zwischen Anspruch und Ausführung ablegt. ("Mit den Gedanken erreiche ich die höchsten Gipfel der Kunst, aber was ich schaffe, scheint mir mehr oder weniger Dreck.") Vgl. auch die extrem scharfe Kritik Sofficis in 'La Voce' an der futuristischen Ausstellung 1911 in Mailand, die dann die erwähnte 'Strafexpedition' nach Florenz auslöste: "... nichts widert und eckelt mehr an als die vier oder fünf futuristischen Maler, deren dumme Possenspielerei sich in den letzten Sälen breit macht. Oh! Hier handelt es sich nicht mehr um den naiven Blödsinn des alten Schülers oder des jungen Professors, das prosaische Philistertum der Seele, das ohne Bosheit in den Rahmen gehängt worden ist. Hier sind es dieselben Dinge, aber mit Masken verhüllt, mit falschem Schmuck verbrämt, die sich laut schreiend Neuigkeiten nennen. Das soll sich nur niemand weismachen lassen ...". Zit. nach Baumgarth: 73. Schon ein Jahr zuvor schrieb Soffici: "... Umberto Boccioni, der Brandstifter, der ultramoderne Boccioni ist ein ganz braves Malerchen, ein ganz gewöhnlicher Nachfolger von Chahine, Prunier, Helleu und was weiß ich?, der nichts riskiert, im gewohnten Gleise bleibt und malt, wie man es in Belgien vor dreißig oder vierzig Jahren tat." In: La Voce, 3.11.1910, zit. ibd.: 57

Der erste historische Anlaß, der libysche Krieg, dessen Ausbruch für die nationalistischen und damit auch futuristischen Gruppen so bedeutungsvoll war, hinterließ jedoch noch keine dokumentarischen Spuren in den Werken der Maler. Angestrengt bemühten sie sich zu jener Zeit, ihre dynamischen Metaphern nach eigenen theoretischen Grundmustern stilistisch zu erfassen (Boccionis' "Gemütszustände", Carràs und Ballas Bewegungsstudien etc.).

Umso mehr schlägt sich das persönlich beobachtete Kriegseignis in Marinettis literarischen Erzeugnissen nieder: Mit dem "Technischen Manifest der futuristischen Literatur" 1912 werden die herkömmlichen syntaktischen und andere grammatikalische Bindungen aufgehoben und durch "Analogienetze" ersetzt, "mit denen er ein dichterisches und zugleich wahres Bild des Lebens geben zu können glaubte" (66). Das genaue Gegenteil war der Fall. Mit der faktischen Gleichsetzung von Mensch und Materie, wie sie etwas später auch in den Manifesten der Maler erscheint (Vgl. S.78), kanalisiert sich die vorgebliche Befreiung von "passatistischen" Normen zu einem in erster Linie sozial sich auswirkenden Akt der Entlassung des Künstlers aus jeglicher Verantwortung dem ästhetisch verwerteten Material gegenüber. Der Kunstauffassung des Bürgertums mit all ihren Implikationen - der sozialen Bindungslosigkeit ebenso wie dem erreichten scheinbaren Freiheitsstatus eines ganzen Berufsstandes - wird damit in höchstem Maße entsprochen, und es

- 66 Ibid.: 89. Vgl. die erste Anwendung dieser Postulate in Marinettis 'Battaglia Peso + odore' (Schlacht, Gewicht + Geruch), "... heldentum Vorhut: 100 meter maschinengewehre gewehrscüsse ausbruch geigenmessing pim pum pac tim tum maschinengewehre tataratatarata" etc. In: Marinetti 1968: 53. Die Form zeigt, daß auch Deklination, Konjugation, attributive Adjektive, Adverbien und sogar die Zeichensetzung verschmährt wurden. Über diese radikale Formveränderung hinaus enthält das Manifest einen entscheidenden inhaltlichen Apell: "Man muß das "Ich" in der Literatur zerstören, d.h. die ganze Psychologie. Der durch die Bibliothek und Museen vollkommen verdorbene, einer entsetzlichen Logik und Weisheit unterworfenen Mensch ist ganz und gar ohne Interesse. Wir müssen ihn also in der Literatur abschaffen. An seine Stelle muß endlich die Materie treten, deren Wesen schlagartig durch Intuition erfaßt werden muß... Über die befreiten

deutet sich so bereits die Möglichkeit an, diese Kunst nahezu beliebig instrumentell zu handhaben (67).

Die ersten Ergebnisse einer solchen Anwendung erscheinen anläßlich der heftig geführten interventionistischen Kampagne 1914/15 und während des Krieges. Severini, der sich wieder in Paris aufhielt, kommt mit den Bildern "Der Krieg", "Einsturz" und "Angriff mit gepanzertem Zug" (Abb. 14, 15, 16) der Aufforderung Marinettis nach, "einen neuen plastischen, kriegesischen Dynamismus" zu schaffen, "um durch die Anwendung dieser Ausdruckswerte sowohl die Beschauer wie auch die Soldaten anzuspornen" (68). Möglicherweise ist für diesen Darstellungszweck eine bewußte Simplifizierung der Stilmittel unumgänglich-

Gegenstände und die launischen Motoren müssen die Atmung, die Sensibilität und die Instinkte der Metalle, der Steine, des Holzes usw. erfaßt werden ...". Ibd.: 44. Als essentielle Kritik mag Alfred Döblins offener Brief gelten: "... Jetzt fängt Ihr Manifest und ihre Bemühung an, außerordentlich heftige Grimassen zu schneiden und zudringlich zu der dreimal heiligen Sachlichkeit zu werden. Sie meinen doch nicht etwa, es gäbe nur eine einzige Wirklichkeit, und identifizieren die Welt Ihrer Automobile, Aeroplane und Maschinengewehre mit der Welt? Wir sollen einzig das Meckern, Paffen, Rattern, Heulen, Näseln der irdischen Dinge imitieren, das Tempo der Realität zu erreichen suchen, und dieses sollte nicht Phonographie, sondern Kunst, und nicht nur Kunst, sondern Futurismus heißen? Sie sollten ahnungslos diese Lütte lütte Verwechslung: Realität ist Dinglichkeit fertig gebracht haben, Sie, Marinetti?..." Döblin: 280 f. Zit. bei Baumgarth: 90

67 Zu diesem Problemkreis vgl. Damus, Berlin, o.J. (jedoch 1973): 16 - 22

68 Brief Marinettis an Severini vom 20.11.1914, in: Archiv I: 349. Im Kriege soll der Futurismus seine eigentliche ästhetische Entsprechung finden: "... Es ist also nötig, daß der Futurismus nicht nur an diesem herrlichen Weltensbrand mitarbeitet (und verschiedene von unseren Leuten haben sich in der Tat entschieden, wirklich ihre Haut dafür zu Markte zu tragen!), sondern er muß auch eine ausgesprochen plastische Expression dieser futuristischen Stunde werden ... Wir möchten Dich (Severini, I.B.) also anregen, Dich malerisch des Krieges anzunehmen! Suche malerisch den Krieg zu erleben und ihn in allen seinen wunderbaren mechanischen Formen zu studieren (Militärzüge, Befestigungen, Verwundete, Ambulanzen, Krankenhäuser etc.) Ibd.: 350

lich: Severinis "Der Krieg" (Abb. 14) ordnet in gewohnter Simultaneität jene Elemente gesellschaftlicher Realität an, deren "Effort maximum" es zur Erreichung der Kriegsziele bedarf, die also sich aufgefordert sehen müssen, sich des alten entwicklungshemmenden Humanismus zu entledigen, dessen Tradition das italienische Vaterland übermäßig lange in seiner knechtischen Position fesselte. Wissenschaft (Zirkel, mathematische Formeln), elektrische Energie (Hochspannungsmast), Industrie (Fabrikgebäude), insbesondere die chemische, bilden die Stützen eines expandierenden Systems, das sich der Überwältigungskraft seiner Mittel erst noch bewußt werden soll. Die Stoßrichtung dieses Einsatzes bezeichnet stellvertretend der Kartenausschnitt des Gorizia-/Isonzogebietes, dessen angestrebte Rückgewinnung auch die gefeierte chemische Industrie mit ihren Produkten - und sei es mit dem im Bild angesprochenen atmungslähmenden Giftgas - schließlich ermöglichte.

Mit dem im Wortsinne plakativen Charakter dieses Bildes, seiner Unzweideutigkeit der Aussage, werden die Grenzen zwischen "autonomer" Kunst und Gebrauchskunst verwischt. Zugleich jedoch wird das Dilemma offenkundig, als avantgardistisch sich begreifende, also von der Lebenspraxis bewußt abgesonderte Kunst einzuspannen in den Versuch, konkrete Lebensprozesse agitatorisch zu beeinflussen. An dem damit notwendig auftretenden Anspruch an den Künstler, umfassender verständlich zu werden, zu vereinfachen, und jenem, der der bürgerlichen Erwartung an "Kunst" entspricht, bildete sich für den Futurismus wie für andere Avantgardebewegungen ein Grundwiderspruch heraus, der nur in dem Sinne gelöst werden konnte, daß diese Konkretheit, wie sie etwa in dem oben beschriebenen Kriegs-Bild Severinis angetroffen wurde, in anderen Bildern unter dem Schleier "revolutionärer" Ästhetik verborgen erschien und somit wieder mehr der Kategorisierung als "autonomer" Kunst unterlag.

Ein hervorragendes Beispiel dafür bildet die Serie der patriotisch-interventionistischen Bilder Giacomo Ballas von 1915. Beschrieben werden soll, etwa in seinem Werk "Interventistische Demonstration auf dem Quirinalsplatz" (Abb.17), einer der den Kriegseintritt fordernden Aufmärsche entsprechender

Gruppen. Mit abstrakt geschwungenen Farbvolumen erscheint nicht ein Abbild der Menge selbst, sondern gewisse optische und akustische Phänomene von ihr werden visualisiert. Im Gegensatz zu Boccioni "beabsichtigt Balla nicht, die Realität in ihrer Ganzheit darzustellen und zu enthüllen. Er trifft stets eine Auswahl ...: er malt nicht das Ganze, sondern den Teilbereich. Er sucht nicht komplexe Strukturen, sondern elementare Arabesken." Da sich nach seiner Auffassung "in den Mikrostrukturen die Makrostrukturen spiegeln, genügt die Analyse eines Ausschnittes, einer noch so kleinen Realitätsmenge, um die Gesetze und Mechanismen des gesamten Universums entdecken zu können" (69).

Aus dem gleichen positivistischen Optimismus entstehen die auch stilistisch eng zusammengehörigen Bilder "Patriotischer Gesang auf der Piazza di Siena" (Abb. 18) und "Schrei Formen Es lebe Italien" (Abb. 19). In beiden Ölgemälden werden aus definierbaren politischen Ereignissen energetische Naturphänomene (Gesang, Schrei) gefiltert, deren bildnerische Wiedergabe gemäß gewissen futuristischen Theorien erfolgt. (70). Der "patriotische Gesang" etwa, charakterisiert durch die drei Parallelepipeds in den Farben der italienischen Trikolore, bildet die Mitte einer konzentrisch angelegten "dynamischen Arabeske", die ihre innere Spannung aus dem Komplementarismus

69 Calvesi: 51

70 Vgl. z. B. Prampolini 1913: 161. "Während Geräusche, Töne, Worte in der Atmosphäre Vibrationen von rein dynamischem Wert auslösen, lösen sie in der schöpferischen Phantasie des Künstlers einen intuitiven, chromatischen Reiz aus." Oder 1913, 74: "Es unterliegt keinem Zweifel, daß 1. die Stille statisch ist und die Töne, Geräusche und Gerüche dynamisch sind; ... 3. daß jedes Aufeinanderfolgen von Tönen, Geräuschen und Gerüchen dem Geist eine Arabeske von Formen und Farben einprägt. Man muß also diese Stärkegrade messen und diese Arabeske intuitiv erfassen ... Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche will: ... 4. Die dynamische Arabeske als die einzige, vom Künstler in den Tiefen seiner Sensibilität erschaffene Wirklichkeit."

von Farbe und Form bezieht (Abb.18), aus dem Kontrast von Fläche und Volumen. Den harmonischen Komplex aus der strahlenförmigen Masse, deren kantige Gesangs-Arabeske in das mit voluminösen Wolkengebilden besetzte Blau des Himmels aufsteigt, zerschneidet mit beabsichtigter Heftigkeit der rechts einfallende zweifarbige Keil eines Sonnenstrahls, um mit "diese(n) abstrakten bildnerischen Komplexen, die polyphon, polyrhythmisch und abstrakt sind ... einem Bedürfnis nach innerer Disharmonie (zu) antworten, die wir futuristischen Maler für unentbehrlich für die malerische Sensibilität halten" (71).

Zweifellos wird mit diesen Bildern eine Kombination von Prinzipien eines Ausschnitts historischer Wirklichkeit beschrieben: Gegen die gesellschaftlichen Antagonismen im Italien des Jahres 1915 formieren sich organisierte Gruppen zum Zwecke der notfalls mit Gewalt zu erreichenden Aufhebung dieser Gegensätze in der kollektiven Utopie einer "Nation". Die dynamische Ordnung der Massen und das ihr innewohnende, in den Bildern in "Gesang" und "Schrei" kanalisierte Gewaltpotential überträgt der Künstler in ein theoretisch-naturwissenschaftlich fundiertes ästhetisches System, dessen Abstraktheit seine uneingeschränkte Rezeption als "Kunst" erlaubt.

Nichts anderes gilt für die Collage Carlo Carràs: "Interventistische Manifestation" (Abb. 20) oder für die 12 Federzeichnungen/Collagen seines 1915 erschienenen Buches "Guerra-Pittura" (Krieg-Malerei). An sich ist die Verbindung der Zeichnungen mit bestimmten Teilen des Textes als nationalistisches Pamphlet eindeutig in ihrer Funktion: Gegen den Hauptfeind Deutschland wird agitiert und die unausweichliche Notwendigkeit des Krieges dargelegt als einziges Mittel zur Befreiung vom Übermächtigen deutschen Einfluß auf Italien (72).

71 Ibd.: 75

72 "Wer heute Krieg führt gegen unser Heute und unser Morgen, das ist Deutschland ... Daß man Österreich hassen muß - einverstanden, aus hunderttausend Gründen. Aber das Land, das wir am meisten hassen müssen, ist Deutschland. Mit Österreich muß auch Deutschland vernichtet werden. Wir müssen unsere absolute Unabhängigkeit auf allen Gebieten wollen: auf geistigem Gebiet ebenso wie auf kommerziellem und industriellem ..." Carrà 1915: 7.

Indem aber diese politischen Aussagen mit der futuristischen Ästhetik des "plastischen Dynamismus" und der "Befreiten Worte" illustriert und überzogen werden, entsteht ein eigenständiges Kunstprodukt des Künstlers Carrà, dessen Rezeption notwendig ambivalent sein muß. Dem bürgerlichen Sachwalter der "reinen" zweckfreien Kunst muß der politische Gehalt eher als Ballast erscheinen, während umgekehrt die avantgardistische Form der Präsentation einer politischen Willensbildung hinderlich ist. Die totale Synthese eines politischen, genauer: kriegerischen Ereignisses unter Anwendung der ästhetischen Konzepte von Ton-, Geräusch- und Geruchsmalerei und der "tavole parolibere" Marinettis verlangt die genaue Kenntnis dieser

Mit herausragender Direktheit zeigt Carràs Text auch die Identität von futuristischen und nationalistischen Vorstellungen. Die Futuristen glaubten mit ihrer Kunst die erste Etappe zum "risorgimento borghese", das geistige Primat in Europa erreicht zu haben, so daß nunmehr die Zeit gekommen wäre für den zweiten Schritt: Die Befreiung von ökonomischer Bevormundung und die eigene Expansion. Die Feindschaft gegen Deutschland erfährt von da aus ihre Begründung: "Frankreich und England werden nie mehr eine ernsthafte Bedrohung für die Entwicklung Italiens darstellen. Der Grund ist sehr einfach. Frankreich und England werden kaum das Kapital haben, um in unseren Markt einzudringen, aber sie werden nie jene Materie haben, die für jedwede Form des Imperialismus absolut unabdingbar ist: die Menschen. Deutschland aber hat heute einen Menschenüberschuß, und dies macht es für die kinderreiche und arme Nation Italien zu einem schädlichen und erbarmungslosen Konkurrenten. Darüberhinaus haben die Deutschen von der psychischen Konstitution her einen Machthunger ... Bei der deutschen Mentalität sind die Deutschen notwendig Betrüger gegen sich selbst. Wir müssen sie hassen und verachten. ... 'Ihr seid zu uns gekommen, um uns reicher zu machen, Ihr habt unsere anämischen Industrien entwickelt und habt neue geschaffen, die leeren Kassen der kleinen und großen Banken mit Gold gemästet, wenngleich Ihr zum nunmehr günstigen Zeitpunkt nicht nur Euer Geld nach Deutschland zurückgebracht habt, sondern Euch auch eingeschmeichelt habt bei Eurer Regierung mit dem Geld unserer italienischen Inhaber ...'".
Ibd.: 8 f.

Konzepte, um z.B. ein Bild wie "Adriakrieg" (Abb.21) annähernd entschlüsseln zu können (73). Zwar wird "die totale Verfügbarkeit über die Mittel ... um die Verfügbarkeit über die Zwecke der Kunst selbst erweitert" (74), doch steht zwischen der Verwendung dieser "autonomen" Kunst als Träger nationalistischer Agitation, als "gebrauchter Kunst", deren bereits zitierte Kommentarbedürftigkeit.

Von der Kriegsthematik bestimmt ist auch Boccionis Bild "Angriff der Lanzenreiter" (Abb. 22), das in von links unten nach rechts oben gerichteter Diagonalkomposition die heranstürmenden lanzenbewehrten Reiter zeigt, die der Gegner aus dem Schützengraben mit dem Gewehr aufzuhalten versucht. Die sichtliche, bei Boccioni etwas ungewohnte Beschränkung auf Braun- und Gelbtöne lenkt die volle Konzentration auf die Formgestaltung, die nach den selbst verordneten Regeln des universellen Dynamismus vorgenommen wird. Obwohl die collagierten Zeitungsausschnitte einen konkreten politischen Bezug herstellen, dominiert doch die Bemühung um die Darstellung der Sinneseindrücke, der nicht vorausberechenbaren simultanen Bewegung von Pferden und Reitern, des Lärms etc., die vom Kampf, vom Krieg schlechthin empfangen werden.

Die Situation stellt sich nunmehr so dar: Um bestimmte, in den Manifesten angedeutete gesellschaftliche Veränderungen in Gang zu setzen, verpflichten sich die Futuristen einer politischen - hier: kongruent nationalistischen - Idee, in deren Dienst sie ihre künstlerischen Produkte von Beginn an stellen. Das bedeutet, daß mit - aus dem historischen Entwicklungsgang bürgerlicher Kunst notwendig elitär hervorgehende - "avantgardisti-

- 73 "In dem kubistischen Oval bilden einige Kompositionsfragmente eine Art mentale Kollage: Die Breitseite des Schiffes und die Wasseroberfläche erscheinen rechts unten, darüber sieht man den versiegelten Brief mit der Order für den Kapitän; ein Tau teilt die Komposition diagonal; das Heulen der Sirene wird durch eine Reihe von Us angedeutet; die Aufschrift 'Es lebe das italienische Triest' zeigt, daß im Adriatischen Meer gekämpft wird...." Sandra Pinto im Katalog 'Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts' Berlin 1968: Art. 6.

scher" Kunst (75) breite Volksmassen in ihrem politischen Verhalten beeinflußt werden sollen, etwa der geplanten Eroberungspolitik zuzustimmen oder sich für den Kriegseintritt ihres Landes zu entscheiden. Selbst im letztgenannten, äußerst konkreten Fall aber wandelt sich die verwendete Formsprache nicht entsprechend den gesellschaftlichen Inhalten, wie es Marinetti durchaus einkalkuliert (76), sondern sie gehorcht weiterhin ästhetischen futuristischen Theorien, bleibt "reine" Kunst auch deswegen, weil zur Wirklichkeit selbst nur Beziehungen ästhetischer Art bestehen.

Denn die von Walter Benjamin für den Faschismus konstatierte "Ästhetisierung des politischen Lebens" (77) verfügt über weit zurückreichende Wurzeln: bereits "die frühkapitalistische Anarchie der konkurrierenden Interessen, die das sie tragende System gefährdeten, zwang sich in die ästhetische Form staatlicher Ordnung und bediente sich ihrer zugleich, den Markt zu regulieren" (78). Die Geburt dieser neuen Ordnung, in der "der

75 Etwas von diesem elitären Anspruch, den auch der Futurismus erhebt, spiegelt sich z.B. in den Worten Carràs: "Dynamisch-bildnerische Deformation in der Malerei. - Pluritonale Musik ohne Quadratur. - Geräuschkunst. - Befreite Worte. Mit Vergnügen überlasse ich den Pädagogen die Aufgabe, den Inhalt dieser Worte zu erklären, die für Dummköpfe unverständlich, aber für alle, die mit den Fragen der Kunst vertraut sind, völlig klar sind." Aus: Carlo Carrà 1915, zit. nach Apollonio: 242. Mit den Fragen der Kunst, zumal mit diesen, dürften auch damals schon die Wenigsten vertraut gewesen sein.

76 " ... ich glaube, daß dieser große Krieg, der von den futuristischen Malern sehr intensiv erlebt werden wird, ihre Sensibilität in Konvulsionen versetzen und sie zu einer brutalen Simplifikation von ganz klaren Linien treiben wird ... Wahrscheinlich wird man weniger abstrakte Bilder und Skizzen zu sehen bekommen, vielleicht sogar ein wenig gar zu realistische oder eine Art progressiven Post-Impressionismus ..." Brief Marinettis an Severini, 20.11.1914, in Archivi I: 349 f.

77 Benjamin 1963: Nachwort, 48

78 Jürgens: 16

Staat als berechnete, bewußte Schöpfung, als Kunstwerk" (79) hervortritt, erkennt Jacob Burckhardt in den italienischen Stadtrepubliken und Tyrannenstaaten des 13. Jahrhunderts. Mit dem Aufstieg des Bürgertums modifiziert sich dieser Ordnungsentwurf und perfektioniert sich nach dem Modell, das den Aufstieg begleitet und ihn primär charakterisiert: dem der Maschine. "Die nach dem neuen Produktionsmittel geformte funktionierende Makrostruktur des bürgerlichen Staates fordert die Funktion aller Teile in der Form ein, daß jedes nichts sei als ihre verkleinerte Abbildung" (80). Von hier aus findet "die Mechanisierung des anthropologischen Bildes vom Menschen" (81) als ein Grundgedanke zeitgenössischer Kunst, der im Futurismus so eklatant hervortritt, seine Anwendung und bestätigt damit Nietzsches prophetische Voraussicht über die Möglichkeit, am "Menschen" selbst als Künstler zu gestalten. (vgl.S.39, Anm. 91). Als avantgardistische Künstler dem Leben der Massen zwangsläufig entfremdet und von ihm auch bewußt abgesondert, verkümmert im Futurismus jede rudimentäre soziale Bindung vollends zur ästhetischen Attitüde, aus der heraus beliebige Analogien zwischen Mensch und Material herstellbar sind, sofern sie nur irgend sinnlich wahrgenommen assoziativ verknüpft werden können. "Die wunderbaren Sinfonien der Schrapnells und die verrückten Skulpturen, die unsere inspirierte Artillerie in die feindlichen Massen hineinformat" (82), lösen deshalb die höchste Bewunderung aus; und der psychoanalytisch bedenkenswerte Vergleich eines Maschinengewehres mit einer "femme fatale" oder auch der eines bajonettstarrenden Schützengrabens mit einem Orchester (83) bezeichnen diesen Mechanisierungsvorgang, der schon bei den futuristischen

79 Burckhardt: 3

80 Jürgens: 19

81 Schmitt: 60. Zit. Jürgens: 19

82 Marinetti 1968: 291

83 ibd.: 42

Malern angesprochen wurde (vgl.z.B.S.78). Vernichtung als Kunst - dies ist bereits die Position der modernen Kunst, die im Faschismus ihre "Vollendung des l'art pour l'art" (84) erleben wird.

Im guten Glauben, historisch fortschrittlich zu handeln, also das Italien wachzurütteln, das "auf den Lorbeeren des Risorgimento eingeschlafen" zu sein schien (85), versuchten die Futuristen, mit Hilfe ihrer Kunst die "Distanz gegenüber dem gesellschaftlichen Produktions- und Reproduktionsprozeß" aufzuheben (86). Als Preis dieser Bestrebungen muß dem Doppelcharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft entsprechend mit dem Verlust der "Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis" (87) gezahlt werden, wofür diese Distanz zugleich eine Voraussetzung bildete. Der Mensch findet sich wieder inmitten des "Lebens der Materie" (Marinetti), bildet nur mehr die von Nietzsche angekündigten Bilder und künstlerischen Projektionen mit dem Bewußtsein "der auf Leinwand gemalten Krieger von der Schlacht" (Vgl. S. 39, Anm. 92).

Die zitierten Textstellen einiger Manifeste und mehr noch die paradigmatisch angeführten Bilder zeigen es: nicht eine Politisierung der Kunst (etwa wie im zeitgenössischen Rußland) erfolgt, sondern die Ästhetisierung der Politik ist das Ergebnis futuristischer Bemühungen. Neben der Initiierung und Schaffung ästhetischer Innovation im eigenen Bereich übernimmt der Futurismus damit gleichzeitig die Funktion, konkrete politische Auswirkungen zu verdecken, womit - bestünde nicht die Doppelseitigkeit dieser Kunst, die über das schlechte Bestehende hinausweist, es kritisiert - er ausschließlich den Interessen der Inszenatoren entsprechender Politik entgegenkäme.

84 Benjamin 1963: 51

85 Baumgarth: 8

86 Bürger: 68

87 Ibidem

Auch die Künstler selbst werden so getäuscht; als Opfer ihrer eigenen ästhetischen Verschleierung erliegen sie dem Trugschluß, daß der "statische, leere und sklerotische" Nationalismus Corradini'scher Prägung (88) der eigenen, als dynamisch aufgefaßten Ideologie integrierbar wäre.

4. Die Fusion von Nationalismus, politischem Futurismus und Faschismus

Gravierend ist dieser Irrtum wegen der sich aus ihm ergebenden Folgen: Nachdem Alfredo Rocco den Nationalismus aus seiner literarisch-ästhetischen Phase herausgeführt hatte, indem er ab 1914 der Bewegung das eigentliche ökonomisch-soziale Gerüst erstellte, konvergierten die verschiedenen Strömungen kleinbürgerlich-revoltierenden Charakters, früher einzig in ihrem Insuffizienzempfinden gegen die diffuse herrschende Klasse geeint, nunmehr zu einer halbwegs organischen Verbindung mit konkreten, aktiv unterstützten Vorhaben. Integrativ in diesem Sinne wirkten vor allem die interventionistischen Kampagnen, an denen die Nationalisten wesentlichen Anteil hatten und deren schließlicher "Erfolg" für die politischen Ziele der Bewegung ähnliche katalytische Funktionen übernahm, wie dies bei den Futuristen zu beobachten war. Der Kampf Seite an Seite beider Gruppierungen durfte aufgrund der gemeinsamen ideologischen Basis nicht überraschen. Diese enthält in ihrer Substanz alle wesentlichen Elemente, die darüberhinaus die Grundbedingungen auch für die faschistische Massenbewegung bilden, so daß eine Fusion aller drei Komponenten kleinbürgerlichen Radikalismus von daher in sich schlüssig erscheint.

Wiederum ist es vor allem Papini, der 1903 (!) präzise die Bereiche markiert, in deren Grenzen sich die genannten Gruppen formieren und versuchen, die dort entwickelte Programmatik zu realisieren. Diese Programmatik ist für die Darstellung der Ideologien im Italien des 20. Jahrhunderts und der sie tragenden Gruppen so fundamental, daß ihre Hauptaspekte ausführlicher zitiert werden sollen. Papini schreibt in "Un programma nazionalista": "Dieses Italien ohne eigene einheitliche Sicht, ohne eigenes Aktionsprogramm braucht jemanden, der es rüttelt, damit es wiedererwacht, und der es anspornt, damit es handelt. Wir wollen jetzt nicht zwischen der proletarischen Anmaßung und der bourgeoisen Unbewußtheit eine Friedensparole liefern, die unserer nicht würdig wäre, sondern eher eine Überwindungsformel. Wir wollen also nicht Menschen einer Partei oder einer

Klasse sein, sondern Menschen einer Nation und einer Rasse(..). Es gibt in der Tat viele Dinge, die wir verabscheuen, viele Dinge, die wir mit allen Mitteln vertreiben, zerstören und unterdrücken möchten. Allen voran jene, die man mit der 'demokratischen Mentalität' bezeichnen könnte.(....) Während der gemeine Demokrat gegen den Krieg schreit als barbarischem Überrest vergangener Grausamkeiten, begreifen wir ihn als effektivste Wiederbelebung der Ermatteten und als schnelles, heroisches Mittel für Macht und Reichtum. Und ein Volk braucht nicht nur stolze Gefühle, sondern auch eine andere Tugend, die immer mehr mißachtet und immer weniger verstanden wird: den Gehorsam (....) Ein Volk ist eine Herde, die immer fähige Hirten benötigt (....) Eine Gesellschaft ist erst organisch, wenn es in ihr eine Minderheit gibt, die befiehlt (....) Eine anarchische Gesellschaft ist unvorstellbar, und eine gleiche Freiheit für alle würde zu einer Versklavung aller führen(...) Der gesamte Sozialismus ist eine ewige Verschwörung gegen die Freiheit und er ... will die Freiheit einzig, um sie zu erwürgen (....) Der Sozialismus (...) repräsentiert das Niedrigste, Vulgärste und Gewaltttätigste im Tier Mensch, (...) im Namen der Idee denkt er an das Füllen der Bäuche (....) Der Sozialismus ist zugleich antiindividuell und antinational, (...) deshalb sind wir auf jede Art, zu jeder Gelegenheit in jedem Sinne gegen ihn (....) So wie sie ist, können wir die Bourgeoisie nicht mögen, weil sie sich schwach zeigt, ohne unterschiedenes Klassenbewußtsein, ohne aristokratischen Geist, zerrüttet von den Krankheiten des Feindes, ängstlich vor den gegnerischen Sophismen und weil sie noch nicht den Stolz und die Fähigkeit einer Kaste besitzt, die dominieren will (...). Damit also die italienische Bourgeoisie ihre Macht nicht nur fortsetzen, sondern intensivieren kann, muß ihr Bestreben vor allem national sein (....) Und wir werden nicht zurückweichen, wenn man versuchen sollte, den robusten nationalen Organismus im Kampf mit anderen Nationen zu stählen, weil man nur wirklich lebt, indem man sich den anderen entgegenstellt, und der Krieg ist bisher die große feurige und blutige Schmiede gewesen, die die Völker stark gemacht hat. Die notwendige Er-

gönzung eines jeden Nationalismus ist der Expansionismus (...)
Das Heer ist heute in den modernen Gesellschaften zu einem
Instrument ökonomischer Interessen geworden, (...) daher
schlagen wir einen nicht nur kriegerischen, sondern vor allem
wirtschaftlichen, d.h. Reichtum erzeugenden Expansionismus
vor... (89).

Unschwer lassen sich in der antidemokratischen Tendenz dieser
Äußerungen diejenigen Maximen erkennen, die als Spezifika der
faschistischen Herrschaft den italienischen Staat nach der
Machtergreifung Mussolinis kennzeichnen sollten: Der Führer,
dessen Legitimation zu diesem Amt nicht historisch-rational,
sondern mit eher mystischen Kategorien belegt wird, erwartet
den absoluten Gehorsam der Massen im Konkurrenzkampf der Nati-
onen, um mit Hilfe von Waffengewalt eigene expansionistische
Ansprüche durchsetzen zu können. Nur durch die Zusammenfassung
aller nationalen Kräfte wäre dies möglich, "denn die wunder-
volle Armatur einer modernen staatlichen Organisation erford-
ert einen einheitlichen Willen und einen einheitlichen Geist"
(90). Wer sich diesem "Geist" widersetzte, der zu seiner Ver-
wirklichung des Zuschnitts der ökonomischen Struktur des Lan-
des auf die Rüstung bedurfte, der mußte wie die sozialisti-
schen Bestrebungen erfahren, daß sich der verbale Radikalismus
der Nationalisten im Faschismus in konkrete Verfolgung bis zur
physischen Vernichtung wandelte. Der Nationalismus selbst, der
wie der politische Futurismus seine Bedeutung an den Phasen
kriegerischer Auseinandersetzung maß (Tripolis, Interventio-
nismus) und sie von da aus bei weitem überschätzte, "ent-
sprach keinem gesamtgesellschaftlichen Bedürfnis; er mußte mit
den Mitteln des Terrors, die ihm der Faschismus bereitstellte,
durchgesetzt werden. Die Herausarbeitung seiner Ideenwelt war
von keiner Notwendigkeit, in der sich die Nation befunden
hätte, herausgefordert. (...) Was den Nationalisten fehlte,

89 In: Papini/Prezzolini: 7 f. Vgl. Dok.6, S. 303 f.

90 Schmitt: 118, zit. Jürgens: 20

war die Technik der Eroberung der Macht, und so blieb ihnen nur, den Faschisten die Rezeption der eigenen Ideen zu bestätigen" (91).

Gewissen Teilen der Nation jedoch kam diese "Ideenwelt" durchaus entgegen, und so bildet sich allmählich eine Interdependenz aus, die einerseits der aufstrebenden industriellen Bourgeoisie die langgesuchte Legitimation für ihre kapitalistische Expansion begleitenden Methoden liefert und andererseits der nationalistischen Ideologie den zur Verbreitung notwendigen materiellen Rückhalt vermittelt.

Dem Futurismus kommt hierbei eine wichtige Brückenfunktion insofern zu, als er gewalttätige Modelle für gezielte Aktionen beisteuert, deren systematische Perfektionierung verantwortlich ist für die Effizienz des faschistischen Squadrismus.

De Micheli verfolgt die Ursprünge der futuristischen Gewaltverherrlichung und findet ihre Wurzeln in dem Kontakt, den Marinetti mit dem französischen symbolistischen Ambiente vor 1900 in Paris pflegte. Die Dichter und Schriftsteller des Symbolismus hatten sich dem Anarchismus "als einziger Lösung aller Probleme, als einzig möglicher Katharsis" (92) zugewandt. Der Niederschlag solcher Auffassung findet sich zunächst noch im futuristischen Gründungsmanifest ("Wir wollen... die Vernichtungstat der Anarchisten verherrlichen"... , vgl. Anhang, Dok.1, Punkt 9, S.292, Zeile38), jedoch wies die weitere Entwicklung der Beziehung Futurismus-Anarchismus eher die Qualität jener Orientierungslosigkeit auf, wie sie die Worte des Bakunin-Anhänger Andrea Costa wiedergeben:"(...) Wir stürzten uns in die Bewegung, angetrieben weniger von bewußten

91 Alff: 94 f.

92 Vgl. De Micheli 1971: 46. An gleicher Stelle auch das berühmte Zitat des Dichters Laurent Tailhade, das für bestimmte futuristische Handlungsweisen das Motto abgeben könnte: "Was bedeuten die Opfer, wenn die Tat schön ist!"

Überlegungen darüber, was wir eigentlich wollten, als von dem Wunsch, mit einer Vergangenheit zu brechen, die uns bedrückte und nicht unserem Streben entsprach. Wir fühlten, daß die Zukunft da war: die Zeit würde entscheiden, welche Ideen uns inspirieren würden" (93). Die Aktion per se wurde zum (auch ästhetischen) Mittelpunkt, und die Deklaration der Futuristen als "Mystiker der Aktion" (94) spiegelt sehr gut das Ritualhafte der 'serate'. Aus den bisherigen Bemerkungen zur futuristischen Ideologie kann der Schluß gezogen werden, daß die für das Kleinbürgertum beschriebene Identifikation nach "oben", mit der herrschenden Klasse also, voll auf den Futurismus angewandt werden muß (95). Von daher erscheint die Distanzierung von den eigentlichen Zielen des Anarchismus einleuchtend, die denn auch 1915 erfolgt (96). Übrig bleiben davon allenfalls

- 93 Costa, zit. nach Hostetter: 146, bei Joll 1969: 86. Die Hauptquellen für "diesen diffusen Anarchismus waren vor allem die Texte von Stirner, Bakunin, Proudhon, Nietzsche, Wagner, Sorel." De Micheli 1971: 47
- 94 Marinetti 1968: 427
- 95 Vgl. a. De Micheli 1974: 78. "Es ist klar, daß sich im ersten futuristischen Manifest auf unmittelbare Weise die Kennzeichen der unternehmungslustigsten und zynischsten industriellen Bourgeoisie des Nordens widerspiegeln im Moment ihres größten Expansionismus und des 'Booms' der vorwiegend lombardischen Industrie: Kennzeichen der Gewalt, der Aggressivität, in denen sich die Forderung nach dem Kriegseintritt genau mit der Aussicht auf den großen ökonomischen Vorteil für die Bourgeoisie des Nordens identifiziert. In dieser totalen und grundsätzlichen Zustimmung zur politischen Ökonomie der Bourgeoisie, in einer bis zum Paroxismus getriebenen und durch anarchisierende Ideologien verkleideten Zustimmung, zeigt der Futurismus seine wahre Natur, die dann mit der des Faschismus zusammenfällt."
- 96 Marinetti 1968: 248 f. Die anarchistische Konzeption "verleugnet das unendliche Prinzip der menschlichen Evolution und hemmt seinen parabolischen Schwung einzig im Ideal des universellen Friedens und im dummen Paradies aus Umarmungen auf offenem Feld und aus bewegten Palmen. Wir dagegen bekräftigen als absolutes Prinzip des Futurismus das kontinuierliche Werden und das unbestimmte physiologische und intellektuelle Vorwärtsschreiten des Menschen. Wir halten die Hypothese von der freundschaftlichen Vereinigung der Völker für überwunden und noch

anarchoide Relikte, die in der Tat den wahren Charakter der Bewegung verdecken können.

Aus den phänomenologischen Charakteristika, daß "der Futurismus in einer extremen, sogar extremistischen Position gewesen ist, unbeugsam revolutionär in den Taten oder den Entschlüssen (auch in den politischen, sofern er welche formulierte), also gegen jede Bürokratisierung, jeden Stillstand und jede Stockung, gegen jede Passivität und Spekulation" (97) schließt beispielsweise Crispolti auf die linke Tendenz der Bewegung, die sich auch in der Beziehung zum Faschismus Mussolinis, "ungeachtet einiger Episoden des Einverständnisses, stets als eine dialektische Gegenposition von links" (98) begreifen lassen müsse. Dies ist nur möglich, indem man vom "ideologischen Kern" (De Micheli), von der Interessen- und Ideologiekongruenz zwischen Futurismus, Nationalismus und Kreisen der Industrie und Hochfinanz abstrahiert, die Erscheinung für den Inhalt nimmt. Für den politischen Futurismus kann ebensowenig das Attribut "revolutionär" im strengen Sinne vereinnahmt werden wie für den Faschismus, da beide die ökonomische Grundstruktur unangetastet lassen (99).

Überwindbar und akzeptieren für die Welt nur eine einzige Hygiene: den Krieg. (...) Die Anarchisten begnügen sich außerdem damit, die politischen, puristischen und ökonomischen Zweige des sozialen Baums zu erstürmen, während wir sehr viel mehr wollen ... Von diesem Baum wollen wir in der Tat die tiefsten Wurzeln abreißen und verbrennen: jene, die in das menschliche Hirn gepflanzt sind und die heißen: Wunsch nach geringster Anstrengung, feiges Duckmäusertum, Liebe zum Antiken und Alten, zum Korrupten und Kranken, Angst vor dem Neuen, Verachtung der Jugend" etc.

97 Crispolti 1974: 10

98 Ibid.

99 "Der Faschismus kann nur da als 'Revolution', als jäher Umsturz erscheinen, wo der Blick auf die politischen und rechtlichen Strukturen gebannt bleibt - vom rein ökonomischen Standpunkt aus dagegen hätte er kaum den Titel einer Konterrevolution verdient: Was die Verfügung über die Produktionsmittel und damit die ökonomisch herrschenden Klassen betrifft, so läßt er alles beim alten." Leppert-Fügen: 299

Im Nationalistischen Programm Papinis (1903) bildete der Kampf gegen die Bestrebungen des Sozialismus und für den Ausschluß des Proletariats von der Herrschaft (100) eine der Grundlagen des Nationalismus "als eines der Mittel zur Rettung (...), das alle Kräfte von allen Individuen und allen Klassen zu einem gemeinsamen Ziel" (101) konzentrieren würde. Der Futurismus übernimmt diese Haltung mit genau gleicher Argumentation (102) und ist so gezwungen, die Eigen-Klassifizierung als "äußerste Linke der Literatur" (103) wenig später zu korrigieren.

Auch Antonio Gramsci änderte sein anfangs hymnisches Urteil über den Futurismus mit dessen weiterem Verlauf. Billigte er ihm zunächst noch revolutionäre Qualitäten zu bei der Zerstörung bürgerlicher Kultur mit dem Ausblick auf eine neue proletarische Kultur (104), so mußte er in dem bekannten Brief an Trotzki bekennen, "daß nach Friedensschluß die futuristische Bewegung ihren Charakter ganz verlor", weil "die

100 Papini in: Papini/Prezzolini 25: "Vor allen anderen muß das letztere (das Proletariat - I.B.) a priori (als herrschende Klasse - I.B.) ausgeschlossen werden, weil es zur Zeit absolut unfähig ist, eine so hohe soziale Funktion auszuüben; außerdem, weil wir einer entgegengesetzten Klasse angehören und folglich nicht so dumm sein werden, denen zu helfen, die uns gern entthronen würden." Vgl. Dok.6, S.305f

101 Ibd.: 7

102 Marinetti 1968: 213. Die Vorwürfe lauten wie bei Papini, der Sozialismus sei internationalistisch, also antinational, und antipatriotisch, also uneinsichtig für die Notwendigkeit des Kriege.

103 Marinetti: Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste. In Palazzeschi: 16. In der redigierten Fassung von 1915 (Marinetti 1968: 213) fehlt diese Klassifizierung.

104 Gramsci 1921: 552 f.: "Die Futuristen haben diese Aufgabe auf dem Gebiet der bürgerlichen Kultur erfüllt: sie haben zerstört, zerstört, zerstört, ohne sich darum zu kümmern, ob die neuen Schöpfungen (...) im Gesamten ein höheres Werk als das zerstörte darstellten: Sie haben Selbstvertrauen gehabt, (...) sie haben diese gänzlich revolutionäre, absolut marxistische Konzeption gehabt, (...) als

jungen Intellektuellen ... fast ganz reaktionär (wurden)" (105).

Die kulturrevolutionären futuristischen Ansätze vermochten also auch Gramsci eine Zeitlang über die ideologische Prädisposition der Bewegung zu täuschen, obwohl sich deren reale Kontakte mit proletarischen Schichten auf äußerst sporadische Gelegenheiten beschränkten (106). Wenig später sieht er als Haupthindernis, auf das der Futurismus prallte, den "Mangel an Charakter und Standhaftigkeit seiner Inszenatoren sowie die karnevalistische und clowneske Tendenz der trockenen und blasierten intellektuellen Kleinbürger" an (107).

Die ganze Widersprüchlichkeit der spezifischen Klassenlage des Kleinbürgertums läßt sich an der Stellung des Futurismus in der zeitgenössischen Gesellschaft ablesen. In dem Bestreben

die Sozialisten gewiß keine ebenso präzise politische und ökonomische Konzeption hatten, als die Sozialisten der Gedanke erschreckt hätte, daß die bürgerliche Machtmachine im Staat und in der Fabrik gebrochen werden mußte. Die Futuristen sind auf ihrem Gebiet, dem der Kultur, revolutionär." (Hervorhebung von mir - I.B.)

- 105 Ein Brief des Genossen Gramsci über den italienischen Futurismus. In: Trotzki, 97 f. Wenngleich die Aussage Gramscis hinsichtlich des völligen Charakterverlustes nicht ganz zutrifft, so erkennt er doch richtig, daß der Futurismus mitnichten eine proletarische Kultur formte, die gar imstande gewesen wäre, die bürgerliche abzulösen.
- 106 Die Erste Ausstellung freier Kunst, die die Futuristen im Padiglione Ricordi in Mailand im April 1911 bestritten, verfügte über das Patronat der 'Casa di Lavoro'. Nach Gramscis Angaben wurde die futuristische Zeitschrift 'Lacerba' (Auflage: 20000) zu vier Fünfteln unter den Arbeitern verbreitet, (ibd.: 96 f.) und Marinetti zeigte sich anläßlich eines Ausstellungsbesuches mit Arbeitern darüber befriedigt, "daß die Arbeiter für Fragen der futuristischen Kunst viel mehr Sinn hätten als die Bourgeoisie." (ibd.: 96)
- 107 Gramsci 1954⁴: 59

nach Angleichung des komplexen ideologischen Gefüges an weit fortgeschrittene ökonomische Strukturen (108) sah die Bewegung ihre eigentliche Legitimation, die ihr zugleich die größten Schwierigkeiten bereitete. Denn zur Überbrückung der Kluft mußte sie die Ausformungen dieser unzeitgemäßen bürgerlichen Ideologie in Literatur und bildender Kunst als ihres Metiers unnachgiebig bekämpfen, während sie mit den ökonomischen (und damit auch vielen politischen) Zielen des wiederaufsteigenden Bürgertums identifiziert blieb.

Der Futurismus bildete jedoch nur eine der verschiedenen mittelständisch-kleinbürgerlichen Gruppen, in denen das Großkapital die Massenbasis fand, um seinen Willen als den Willen der Allgemeinheit auszugeben (109), wie es ihm schon in der Frage des Kriegseintritts gelungen war. Im "Frühfaschismus"

- 108 Der Kriegseintritt Italiens hatte das Verhältnis zwischen Staat und Wirtschaft grundlegend verändert. Die Kriegsproduktion in staatlichem Auftrag begünstigte die weitere Kapitalkonzentration und führte zu Monopolbildungen größten Ausmaßes (Ilva, Breda, Fiat, Ansaldo etc.) mit entsprechender Verflechtung von Industrie- und Bankkapital. Für die Industriellen bedeuteten die Staatseingriffe eine "Militarisierung der Produktion" mit den Vorteilen der Disziplinierung und politisch-ökonomischen Bevormundung der Arbeiterschaft (Streik- und Agitationsunterdrückung, willkürliche Festlegung der Löhne und Arbeitsbedingungen etc.). "Hier wurde das Modell eines autoritären Staates antizipiert, hier wurden bei den Industriellen Gewohnheiten und Mentalitäten geschaffen, die nicht ohne politische Auswirkungen bleiben sollten. Der Staat war während des Krieges das Regulationszentrum und der Gesetzgeber jeder produktiven Aktivität geworden (...) Dem Staat hatten die Industrien die hohen Profite zu verdanken, ihm hatten sie die Gesetzgebung zu verdanken, die das Verhältnis von Unternehmern und Arbeitern ganz entschieden zugunsten der Industriellen regelte..." Diese Regelung "war eine der Hauptbedingungen für die Restrukturierung des italienischen Kapitalismus in dieser Zeit. Dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung, weil von hier aus die Kontinuität des Entwicklungsprozesses deutlich wird, der Machtantritt des Faschismus als Wiederholung und Weiterentwicklung des im Kriege bereits praktizierten Modells des autoritären Staates als Regulationszentrum." Priester: 142 f.

- 109 Vgl. Grifone: 23

war ein "'Sammelbecken' aller Häretiker entstanden, ohne eigenständige politische Doktrin, mit vielen ideologischen Ausgangspositionen und Variationen" (110). Neben den etwa 20 "Fasci politici futuristi", die sich später in die "Fasci di Combattimento" (Kampfbünde) verwandelten (111), reichte das Spektrum von ehemaligen Sozialisten und revolutionären Syndikalisten über Links-Republikaner zu Nationalisten und Anhängern D'Annunzios.

Bestimmende Gruppe in den Fasci war die der "Arditi" (der "Kühnen"), die als Elite-Kampftruppe während des Krieges eingesetzt wurde und sich nach Kriegsende entsprechend schwerer in das normale Alltagsleben eingliedern ließ (112). Sie formierten sich zur ersten Sturmtruppe und lehrten die faschistischen Studenten sowie die ersten, von der Agrarbourgeoisie in Val Padana bezahlten "Schutzabteilungen" die Taktik der squadristischen Unternehmungen. Die Regierung Nitti bediente sich ihrer, um die Bewegung der "Fabrikräte" zu unterbinden, und im Frühjahr 1920 wurden sie von den Unternehmern der Turiner Metallurgischen Industrie eingesetzt, die damit der "Explosion des Squadrismus im folgenden Jahr" beispielhaft vorangingen. Unter der Führung von Mussolini, Farinacci, Grandi und anderen "hatten sie den bewaffneten Kampf auf die Straße getragen und strebten danach, die Enttäuschungen des gerade entstehenden italienischen Imperialismus mit der konservativen Reaktion der verängstigten Mittelschichten gegen die bolschewistische Gefahr zu verbinden" (113).

110 Priester: 280

111 Angaben unter namentlicher Nennung bei Marinetti 1968: 431

112 Einzelheiten vgl. bei Cancogni. Dort auch die Korrektur des Mythos vom Heldenmut, der die Arditi umgab: Sie waren in der Mehrzahl ehemalige Sträflinge, "oft wegen Mordes oder anderer schwerer Taten verurteilt; Leute die sich in die Sturmabteilungen hatten anwerben lassen, um wieder frei zu sein." Ibid.: 14

113 Castronovo: 54 f.

Beide genannten Komponenten erschienen in eher mythischer Verkleidung und konnten wohl gerade deshalb den politisch so divergent und daher insgesamt amorph wirkenden Gruppierungen einen elementaren Zusammenhang vermitteln.

Die vor dem Kriegseintritt Italiens 1915 in London ausgehandelten Bedingungen für den Siegesfall blieben hochgeschraubte Erwartungen besonders im Hinblick auf das Dalmatien- Fiume-Problem, deren Erfüllung durch die veränderte Situation im Verlauf des Krieges verhindert wurde. Für D'Annunzio und seinen Kreis war es daher ein leichtes, die Euphorie der Siegestimmung nach Vittorio Veneto umzumünzen in jene Frustration, die aus der in Umlauf gebrachten Formel vom "verstümmelten Sieg" (*vittoria mutilata*) spricht (114).

Als zweites Mittel gezielter ideologischer Beeinflussung diente unter stetem Verweis auf die russische Situation die scheinbare bolschewistische Bedrohung. Scheinbar muß diese deshalb genannt werden, weil "der Faschismus siegte, als die

- 114 Aus der ideologisch so komplexen Nachkriegssituation weiß Mussolini die größten Vorteile zu ziehen, und es ist dies, was seine eigentliche Bedeutung für die Durchsetzung des Faschismus ausmacht. "Es ist nicht zu leugnen, daß der D'Annunzianische Mythos vom 'verstümmelten Sieg' und die Rhetorik der *combattenti* dazu beitrugen, den im Kleinbürgertum latenten elementaren Nationalismus zu stärken. Zumindest Mussolini war sich dessen völlig bewußt und bot sich sofort als Interpret an, in dem er die aggressivste Auffassung der Nationalisten in der Außenpolitik lediglich instrumentell anwandte." Ibd. 55. Mussolini wurde die "zentrale Figur (...) im Vermittlungsprozeß zwischen dem Nationalismus als reaktionärer Klassendoktrin, den kleinbürgerlichen, zwar antisozialistischen, aber auch 'antikapitalistischen' Massen, den nach dem Kriege keiner Klasse eindeutig zuzuordnenden 'combattenti' und den Syndikalist, deren Kampf gegen die sozialistische Partei er zu einem anti-sozialistischen Kampf fortentwickelt. Mussolini hat in die Politik der Nachkriegszeit jene eigentümliche Ambivalenz hineingebracht, von der Tasca spricht, eine Ambivalenz, die zwar schon in der nationalistischen Theorie angelegt ist, die es aber erst dem Faschismus kraft der besonderen Umstände ermöglicht, sowohl die unbestimmten Vorstellungen weiter Bevölkerungsschichten in der Nachkriegszeit, als auch die präzisen Interessen des Kapitalismus zu befriedigen." Priester: 207

Arbeiterbewegung bereits geschlagen war", so daß "der Faschismus in keiner Weise für sich in Anspruch nehmen kann, Italien vor einer 'bolschewistischen' Revolution gerettet zu haben" (115). Den Kern der Ursachen für die Entstehung des Faschismus trifft es wohl eher, wenn auf die Notwendigkeit des italienischen ökonomischen Systems verwiesen wird, "die Erfordernisse der Produktion mit den sozialen und politischen Strukturen in Einklang zu bringen" (116) und deshalb die dem hinderlichen Barrieren des liberalen Systems zu beseitigen.

Durch die ideologische Ambivalenz des Frühfaschismus (117) der sich noch für relativ lange Zeit als subjektiv revolutionär begreift, läßt sich der Futurismus wie die anderen Gruppierungen auch über die längst verlorene Eigenständigkeit der

115 Ibid.: 180. Damit wird u.a. Ernst Nolte widersprochen, der die Entstehung der faschistischen Bewegung stets als explizit antimarxistisch begreift. ("Es gibt keinen Faschismus ohne die Herausforderung des Bolschewismus.") Vgl. Nolte 1969: 11. Auch Thalheimer: 28, sieht den Faschismus als eine Form der "offenen kapitalistischen Diktatur" einsetzen, "wenn die bürgerliche Gesellschaft, eben am Rande des Grabes angelangt, tödlich bedroht war von der proletarischen Revolution." Daß diese Behauptung lediglich eine politisch außerordentlich wirksam von den Faschisten selbst verwertbare Version der italienischen Verhältnisse war, klärt z.B. Bauer, indem er die eigentliche Funktion der Bewegung angibt: "(Der Faschismus) hat gesiegt, als das Proletariat schon längst geschwächt und in die Defensive gedrängt, die revolutionäre Flut schon abgeebbt war. Die Kapitalistenklasse und der Großgrundbesitz haben die Staatsmacht den faschistischen Gewalthaufen nicht deshalb überantwortet, um sich vor einer drohenden proletarischen Revolution zu schützen, sondern zu dem Zweck, um die Löhne zu drücken, die sozialen Erregenschaften der Arbeiterklasse zu zerstören, die Gewerkschaften und die politischen Machtpositionen der Arbeiterklasse zu zertrümmern; nicht also, um einen revolutionären Sozialismus zu unterdrücken, sondern um die Erregenschaften des reformistischen Sozialismus zu zer schlagen." Bauer: 154

116 Priester: 180

117 "(Die faschistische Ideologie) ist typisch kleinbürgerlich... Sie stellt ihren Kampf gegen die Demokratie vor den Volksmassen als einen Kampf gegen die Klassenherrschaft der Bourgeoisie, vor den Kapitalisten als einen Kampf gegen die Pöbelherrschaft des Proletariats, vor der nationalistischen Intelligenz als einen Kampf um die

faschistischen Bewegung täuschen, sofern diese überhaupt je bestanden hat. Die zugleich 'antikapitalistischen' und antisozialistischen Tendenzen (118) vermittelten ihr den Eindruck, eine neue mittelständische, dritte Kraft zu sein, dazu berufen, die alte herrschende Klasse zu stürzen und abzulösen. Dabei verhindert die Orientierungslosigkeit, die als primäres politisches Klassenmerkmal der Mittelschichten angegeben wurde, die Ausbildung eines übergreifenden Konzeptes, wie dies zu bewerkstelligen sei, denn, zusammengehalten nur durch "das bloße gemeinsame Ressentiment gegen die Gegner", sah sich die faschistische Bewegung "dem Widerspruch zwischen der antisozialistischen Festlegung und dem Wunsch, dennoch eine Alternative

Zusammenballung aller nationalen Kräfte zum Kampf gegen den äußeren Feind hin." Bauer: 145. Über die Dominanz gewinnende "eigentliche" Ideologie des Faschismus vgl. Kap. VI, 1.

- 118 Der Antikapitalismus in der faschistischen Ideologie "ist freilich nur gegen die spezifischen parasitischen Kapitalformen der Kriegs- und Inflationszeit gerichtet" (ibid.), gegen die "Pescecani" (Kriegsgewinnler), und seine nach außen hin rüden Angriffe werden dem Kapital gegenüber insgeheim eifertigement dementiert. Die "Restrukturation des italienischen Kapitalismus in der Nachkriegszeit" (Priester: 146), die gekennzeichnet ist durch die Umstellung der Kriegs- und Friedensproduktion und dem daraus resultierenden Ringen von Bankkapital und Industrie um die Hegemonie einerseits, sowie durch Inflation, Konzentration, Monopolisierung und Überproduktionskrise andererseits, wird von Mussolini geschickt als Veränderung des Systems hingestellt, wo es sich doch lediglich um Veränderungen im System handelt. ... "für die faschistische Demagogie ist es bezeichnend, wie hier zwei unleugbare Tatsachen in einen falschen inhaltlichen Zusammenhang gestellt werden." Priester: 217. "Formal stimmt es zwar, daß mit der Monopolbildung und der gesteigerten Konzentration der alte Privatbesitz immer mehr verschwindet. Was Mussolini aber zu sagen verabsäumt, ist, daß mit dem Auftreten von Monopolen und Managern der Kapitalismus zwar eine andere, rationalisiertere Form annimmt, sich aber substantiell nicht verändert." Ibid. 214 f. Im gleichen Sinne enthält auch das "Manifest der politischen futuristischen Partei von 1918 "antikapitalistische" Elemente (Beschlagnahme von 2/3 der Kriegsprofite, Enteignung von unbebautem und schlecht bebautem Land etc., vgl. Dok.5, S.298, Z. 50 f.

zu den bestehenden Machtverhältnissen zu finden", ausgesetzt (119). Das eigene Unvermögen zum Entwurf "einer realistischen Machtprogrammatur" muß angesichts des historischen Faktums der schließlichen Durchsetzung des Faschismus zu der Folgerung führen, daß diese Programmatur "von außen in ihn hineingetragen" wurde (120). Es ist Mussolinis "Verdienst", die "Verfügbarkeit der Gruppen und Schichten, die nach dem Krieg sozusagen zwischen den Polen standen und die potentiell auch für eine progressive Politik hätten gewonnen werden können", erkannt und "dieses Potential der Reaktion zugeführt zu haben" (121).

Seine Strategie des "possibilismo" versucht, sich mit "eine(r) möglichst unbestimmte(n), nicht 'für alle Ewigkeit' gültige(n) und möglichst weit gefaßte(n) Orientierungsnorm der Tag für Tag sich ändernden pragmatischen Politik" (122) alle denkbaren Koalitionsmöglichkeiten offen zu halten.

In Relation zu diesen offenkundigen Unbestimmtheiten ließ das futuristische Programm, das seine Prinzipien auch innerhalb der Fasci durchzusetzen versuchte, geradezu präzise Konturen erkennen. Über alle zwischenzeitlichen politischen Veränderungen hinweg erneuerte es seine kontinuierliche antisozialistische und antiklerikale Haltung mit den Forderungen nach der "Entvaticanisierung" Italiens (svaticanamento), also der Abschaffung des Papsttums überhaupt, sowie nach der Beseiti-

119 Opitz: 593

120 Ibid.: 594

121 Priester: 208. Vgl. a. Opitz: 594: "Der Sinn für die wirklichen Machtverhältnisse in der Gesellschaft läßt die faschistischen Führer zu keinem ändern - vor ihren Anhängern freilich tunlichst verborgen gehaltenen - Machtkonzept kommen als dem, ihre Bewegung dem Monopolkapital als diejenige politische Formation anzubieten, die bereit wäre, rücksichtslos mit seinen Gegnern Schluß zu machen und ihm einen politisch völlig störungsfreien, keinerlei Integrationskompromisse mehr erforderlich machenden Staat zu garantieren"

122 Priester: 230. Die Beschränkung der Rolle Mussolinis auf die des Taktikers, seine Einflußlosigkeit auf den Fortgang der Bewegung spricht aus seinen Worten: "Wir gestat-

gung der Monarchie. Als Mussolini zur Verwirklichung kurzfristiger politischer Ziele einen Friedenspakt mit den Sozialisten vereinbart und gar die Existenz des Vatikans mit dem Hinweis in sein Kalkül einbezieht, daß "der Vatikan 400 Millionen in alle Welt verstreute Menschen repräsentiere und eine intelligente Politik diese ungeheure Macht für die Zwecke des eigenen Expansionismus benutzen müsse" (123), ist der Bruch zwischen Futurismus und Frühfaschismus 1920 unabwendbar (124).

Damit ist vorübergehend eine Phase der Kooperation zwischen beiden Bewegungen beendet, die nach De Felices Zusammenstellung vier "Schlüsselmomente" aufwies: 1. Die Zustimmung der Futuristen im Dezember 1918 zu Mussolinis Projekt einer "Costituente dell' interventismo", das jedoch scheiterte. 2. Marinettis und Mussolinis gemeinsame Teilnahme an der Besetzung der Mailänder Scala am 11.1.1919, um gegen die Politik Leonida Bissolatis zu agitieren (125).

ten uns den Luxus, Aristokraten, Konservative und Progressive, Reaktionäre und Revolutionäre zu sein, je nach den Umständen der Zeit, des Ortes, der Umgebung, mit einem Wort: 'der Geschichte', in der wir gezwungen sind zu leben und zu handeln." Mussolini 1951 ff., Bd.XVI, 212, zit. Priester: 227

123 Mussolini zit. in De Felice 1965²: 596

124 Vgl. Marinettis lapidare Feststellung: "Am 29. Mai 1920 verlassen Marinetti und einige führende Futuristen die Fasci di combattimento, da sie ihre antimonarchistische und antiklerikale Tendenz gegenüber der faschistischen Mehrheit nicht durchsetzen konnten." In Marinetti 1968: 442

125 Der sozialreformistische Minister Leonida Bissolati plädierte für eine "demokratische Politik" im Sinne Wilsons mit dem Verzicht auf die Italianisierung des Dodekanes, des Etschgebietes und Dalmatiens. Der wütenden Polemik der glühendsten Nationalisten schloß sich Mussolini zum wahrscheinlich ersten Mal an, indem er mit Gruppen von Arditi und Futuristen den Saal besetzte und Bissolati die Möglichkeit nahm, seine Vorstellungen zu rechtfertigen. "Es war, kann man sagen, die erste 'Strafexpedition' des Faschismus nach dem Kriege." Salvatorelli/Mira: vol. primo, 27

3. Im März nahmen Marinetti, Vecchi, Dessy und verschiedene andere Futuristen an der Gründung der Fasci di combattimento teil und 4. bildeten Futuristen und Arditi den Kern der faschistischen Kräfte, die im April den Sitz des offiziellen sozialistischen Organs "Avanti!" stürmten und verwüsteten (126).

Nach den Bekundungen Marinettis ist der Futurismus eine künstlerische und ideologische Bewegung, die lediglich in Zeiten ernster Gefahr für die Nation in die politischen Kämpfe eingreift (127). Dennoch muß diese Gefahr eine permanente gewesen sein, denn vom Gründungsjahr an war "Futurismus" gleichzeitig ein Synonym für den Kampf gegen ausländischen, speziell den deutschen ökonomischen Einfluß auf Italien, der, schlimmer noch, auch seine ideologische Entsprechung gefunden hatte mit- samt landeseigener intellektueller Adepten (128).

Nach dem Kriege bot die innenpolitische Szene genügend Ansatzpunkte zur Herausforderung, zumal die bekämpfte katholische Kirche über die Partei der "Popolari" mit unerwartetem Erfolg in die Auseinandersetzungen eingriff (129), die Politik der

126 De Felice 1965²: 480

127 z.B. in Marinetti 1968: 430

128 "Der Futurismus will das Leben brutal in die Kunst einführen; er bekämpft das alte, statische, dekorative, verweichlichte, preziöse, zimmerliche Ideal der Ästheten, das die Aktion haßte. In den letzten 30 Jahren war Europa von einem widerlichen, sozialistisch eingestellten, anti-patriotischen und internationalistischen Intellektualismus befallen, der den Körper vom Geist trennt, mit einer dummen zerebralen Hypertrophie liebäugelt, das Verzeihen der Beleidigungen lehrt, den ewigen Frieden und das Verschwinden des Krieges verkündet, dessen Schrecken durch geistige Schlachten ersetzt würden. Auf diesen Intellektualismus deutscher Herkunft stürzte sich der Futurismus und verherrlichte den Instinkt, die Kraft, den Mut, den Sport und den Krieg." Marinetti 1968: 284

129 "Diese katholische Partei war als 'soziale Bewegung', als Antwort auf die industrielle und vor allem landwirtschaftliche Konzentration, entstanden. (...) In den Novemberwahlen (1919 - I.B.) schneiden die beiden Massenparteien, Sozialisten und Popolari sehr günstig ab. Die Popolari, die erst seit ca. einem Jahr bestanden, waren sofort in die ersten Reihen vorgedrungen. Brachten die

Verzichtler ("rinunciatori") und die "Verunglimpfung" des italienischen Sieges durch die Sozialisten das nationalistische Empfinden erheblich verletzen mußte.

Auf der Suche nach einer durchsetzungsfähigen Massenbasis für diesen politischen Kampf bemühte sich der Futurismus, sich auf die durch den Krieg sozial und ökonomisch deklassierten Mittelschichten zu stützen (130), deren kleinbürgerlicher Komponente die größte Bedeutung zugemessen wurde (131). In stärkerem Maße als selbst Mussolini betrieben die Futuristen daher die Annäherung an den Frühfaschismus, denn im Gegensatz zum taktisch abhängigeren späteren "Duce" konnten sie "weniger vorsichtig und vorurteilsloser" auftreten, "weniger besorgt um die vollständige Ausarbeitung ihrer Vorschläge, so daß sie sie in die Debatte werfen konnten, ohne Übermäßig nachdenken

Wahlen vor allem den Faschisten eine große Niederlage, - sie erhielten nur 4064 Stimmen -, so gingen die Sozialisten dagegen mit 32,3 % aus ihnen hervor.... Die Popolari erhielten 20,5 % der Stimmen und vermehrten ihre Sitze von 33 auf 100." Priester: 164

130 Hatten die Mittelschichten "schon während des Krieges ca. 15 Milliarden Lire an Kriegskrediten und Anleihen verloren, waren ihre Ersparnisse durch die Inflation dahingeschmolzen, so mußten sie in der Nachkriegszeit unter der Verteuerung der Lebenshaltungskosten leiden. Sie wurden Opfer des kapitalistischen Konzentrationsprozesses, Opfer der Konkurrenz und der Kreditorganisation, und nur gegen diese Formen wendet sich ihr Antikapitalismus. Sie wurden nicht proletarisiert, sondern pauperisiert, was politisch genau den gegenteiligen Effekt hatte." Ibid.: 168

131 "Es ist absurd, jene wunderbare Masse von jungen intelligenten und eifrigen Kleinbürgern als faule und sterbenskranke Bourgeoisie zu bezeichnen: Studenten, Angestellte, Landwirte, Industriekaufleute, Ingenieure, Notare, Anwälte etc., alles Söhne des Volkes Sie alle führten den Krieg als Leutnants und Hauptleute und heute, völlig müde, sind sie bereit, die neue Lebensanstrengung mit Heroismus wieder aufzunehmen. Es sind keine Intellektuellen, sondern mit Intelligenz, Vorsorge, mit Opfergeist und Willen begabte Arbeiter. Sie bilden den besten Teil unserer Rasse." Marinetti 1968: 415

zu müssen, und ohne Furcht, sich in der unangenehmen Lage zu befinden, sie rechtfertigen zu müssen" (132).

So finden sich etliche futuristische Vorstellungen sowohl in dem Programm der Fasci di Combattimento (Juni 1919) als auch im ersten originären faschistischen Programm (Mai 1920) wieder, deren Fassung vom September 1918 die Grundlage bildete für die Gründung der Politischen Futuristischen Partei (133). Sie betreffen die Herabsetzung des Wahlalters, die Abschaffung des Senats und den Ersatz durch einen "Consiglio Nazionale Tecnico" für die verschiedenen ökonomischen Sparten, den Achtstundentag und Mindestlohn für Arbeiter, die Übergabe un- oder schlechtbebauten Landes an Kooperativen, vorzugsweise Heimkehrer, die Reform der Bürokratie, die progressive Besteuerung des Kapitals und die Beschlagnahme von 85 % der Kriegsprofite, etc.

Hinter den jeweils nur geringfügig modifizierten Artikeln erscheint der gemeinsame Wille zur endlichen Ablösung der bisherigen politischen Führungsschicht, die auch der Krieg mit seinen phänomenologischen Veränderungen nicht bewirkt hatte (134).

132 Renzo De Felice 1965²: 480. (Hervorhebung von mir - I.B.) Marinetti bekennt diese im Grunde ästhetisch- utopistische Position, von der aus der Futurismus in die politischen Auseinandersetzungen eingriff: "Der Faschismus vollbringt politisch, d. h. im Bereich unserer heiligen Halbinsel, was sie verlangt, gebietet, bestimmt, verbietet. Der Futurismus dagegen wirkt in den unendlichen Gefilden der reinen Phantasie, er kann daher und muß immer tollkühner wagen, wagen und nochmals wagen. Als Avantgarde der künstlerischen italienischen Sensibilität ist er notwendigerweise stets der langsamen Massensensibilität voran." Marinetti 1968: 537

133 Vgl. den Abdruck aller drei genannten Programme bei De Felice 1965²: 738 - 748

134 Im Faschistischen Programm 1920 (ibd.: 746) heißt es: (...) "die Fasci di Combattimento bekunden ihren Widerwillen gegen die Männer und die Organismen der politischen Bourgeoisie, die sich den innen- und außenpolitischen Problemen nicht gewachsen zeigte, die widerspenstig gegen jede grundlegende Erneuerung und jeder spontanen Anerkennung der Volksrechte feindlich gesinnt war, und die nur zu den vom Parlamentarischen Kalkül suggerierten Konzessionen und Verzichtleistungen bereit war."

Aus freilich ganz anderen Motiven, nämlich von den Erfordernissen einer strukturell gewandelten Produktion her, verfolgte die Industriebourgeoisie das gleiche Ziel in der von Bedingungen der Kriegsproduktion genährten Hoffnung auf eine störungs- und krisenfreie, disziplinierte und lohnbegrenzte Weiterentwicklung. Dazu mußten jedoch die letzten Relikte des liberalen Ökonomismus verdrängt werden.

Da als einzige ideologisch geschlossene Gruppe die Nationalisten über eine konkrete Ausarbeitung mit Perspektiven für ein post-liberales System verfügten, das ausdrücklich auch die entscheidende Rolle der Industriebourgeoisie berücksichtigte, und die demgemäß frühzeitig Kontakte zu ihr knüpfte, war der weitere Weg zur Kooperation grosso modo vorgezeichnet. Dieses Machtfundament konnte auch Mussolini, wollte er weiterkommen, nicht ignorieren. Mit seinen Formeln vom "produttivismo" bemühte er sich, diese Annäherung ideologisch zu rechtfertigen und technisch in Gang zu setzen, indem er den Klassenantagonismus für nunmehr aufgehoben erklärte (135). Dem über allen Klassen stehenden "produttore" steht der "Parasit" gegenüber: beide Begriffe werden also nicht historisch-ökonomisch aufgefaßt, sondern in eine Wertbeziehung zur "Nation" gesetzt (136). Vor dieser Kategorie werden alle "gleich", ob Arbeiter oder Bourgeois, sofern sie nur zur Maximierung der Produktion beitragen, und dies ist schließlich das erklärte Ziel nicht nur der Unternehmer selbst, sondern auch das der Futuristen oder

- 135 Auch für Marinetti stellt sich die Unterscheidung zwischen Proletariat und Bourgeoisie als falsch dar. Für ihn existieren nur Arme aus Mißgeschick, Krankheit, Unfähigkeit oder Ehrlichkeit und Reiche durch Betrug, Schlaue, Geiz, Fähigkeit. Es gibt Ausgebeutete und Ausbeuter, Dumme und Schlaue, Unaufrichtige und Aufrichtige, Langsame und Schnelle, Siegreiche und Besiegte. *Al di là del Comunismo*. Marinetti 1968: 415. Diese Kategorisierung verschleiern hier nur, was andernorts deutlich ausgesprochen wird und seit jeher futuristische Vorstellungen bestimmte: Daß die produktive Kraft der Arbeit den Ruhm der neuen herrschenden Klasse, der Bourgeoisie, ausmache. *Democrazia futurista*. *Ibd.*: 312

- 136 Vgl. Priester: 213

der Fasci (137). Hinter dem "tönenden Mythos der Nation" verbirgt sich somit eine Maxime des zukünftigen, faschistisch gewordenen Staates: "Produzieren ohne Unterbrechung, unter Ausschaltung aller Klassengegensätze" (138).

Das Verhältnis zwischen der Industriebourgeoisie und den Nationalisten wurde als das einer Interdependenz charakterisiert. Ebenso wechselseitig abhängig gestaltete sich die Haltung des Faschismus zum Nationalismus: die Verbindung von krudem, terroristisch verfolgtem Machtergreifungswillen und materiell ausgestattetem Ideologiekonzept erst schuf die reale Möglichkeit zur Ablösung der alten herrschenden Schicht. Mussolini - und nicht Marinetti - erreichte durch das bewußt verschwommen gehaltene Konzept die hierfür erforderliche Mobilisierung der Massenbasis, jedoch nur um den Preis eines Rechtsrucks der Fasci, der sich innerhalb nur eines Jahres endgültig vollzog.

Nicht dies aber verursachte den vorübergehenden Bruch des Futurismus mit dem Faschismus 1920, sondern - wie bereits angedeutet - die Einbeziehung "passatistischer" Kräfte wie Katholizismus und Monarchie in das taktische Kalkül Mussolinis sowie dessen temporäres Stillhalteabkommen mit den Sozialisten.

Die futuristische Dynamismus-Ideologie hatte den Aktionismus des Frühfaschismus für eine analoge und darum unterstützenswerte Transposition eigener politästhetischer Vorstellungen in den politischen Nachkriegsbereich gehalten und ihm augenscheinlich die gleiche rechtfertigungsfreie Unabhängigkeit zugemessen, wie sie die futuristische Position kennzeichnete. Der Einfluß des Künstlers auf politische Strukturen stieß hier unmißverständlich an seine Grenzen, weil er die entscheidenden Machtkonstellationen nicht zu durchschauen vermochte. Bestimmte Forderungen des Futurismus flossen tatsächlich in das frühe faschistische Programm ein, so daß der Illusion Marinettis

137 Vgl. *Democrazia futurista*. In: Marinetti 1968: 302 und *Postulati del Programma fascista*. In: De Felice 1965²:747, Abschn. "Per una economia di massima produzione".

138 Priester: 211

Vorschub geleistet worden sein dürfte, "die futuristische Revolution (würde) die Künstler an die Macht (bringen)." (139). Der von Nietzsche beklagte Mangel an Muße des modernen Menschen, der den Kunstgenuß verhindere, sollte von den Künstlern, dem "Proletariat der Genialen", beseitigt und "das Problem des Wohlstandes in der einzig möglichen Weise, nämlich geistig" gelöst werden (140). Dies setzt stillschweigend nichts anderes als die Überwindung des bestehenden ökonomischen Systems in dem Sinne voraus, daß gewisse dem Kapitalismus immanente Prinzipien (Klassenantagonismus, Konkurrenz etc.) im Interesse und zum Wohle der gesamten "Nation" aufgehoben wären, daß der zunehmende Einsatz des Produktionsmittels Maschine eine ausgeglichener Distribution der erarbeiteten Werte quasi von selbst herbeiführen würde. Es bliebe dann lediglich die Aufgabe, das "Proletariat der Genialen" zahlenmäßig durch Kunst so zu vergrößern, daß es "das Problem des menschlichen Kollektivglücks", d. h. das "soziale Problem künstlerisch bewältigen könne" (141).

Der Nationalismus als politische Gruppierung hatte die Machtmechanismen dagegen längst erkannt und eine ökonomische Systemänderung nicht nur ausgeschlossen, sondern der Militarisierung der Produktion, also der vollen Ausschöpfung aller Möglichkeiten sozialer Disziplinierung im Rahmen des Bestehenden, das theoretische Fundament geliefert.

Nach der offiziellen Fusion von Nationalismus und Faschismus (1923), deren Gruppen in der beschriebenen Weise einander ergänzten und nur vereint zur ersten politischen Kraft aufsteigen konnten, wurde vollends klar, daß der Machtwechsel primär

139 Marinetti 1968: 423

140 Ibid.: "Das Proletariat der Genialen wird in Zusammenarbeit mit der industriellen Maschinerie jenes Maximum an Löhnen und jenes Minimum an Handarbeit ermöglichen, die ohne Produktionsverminderung allen intelligenten Menschen die Freiheit zu denken, zu schaffen und künstlerisch zu genießen schenken werden". Ibid.: 422

141 Ibid.: 423

die ungestörte Produktion der Industrie garantieren sollte. Potentiell hätte sich die anarchoide Grundstimmung des faschistischen Squadrismus auch gegen seine eigenen Förderer und Financiers wenden können. Mit der umfassenden Reorganisierung der Bewegung, die "der Kompetenz der Nationalisten überlassen wird" (142) und durch die die einstigen Stützen der Massenbasis wie Linksinterventionismus, Arditismus, D'Annunzionismus und auch Futurismus politisch praktisch zur Bedeutungslosigkeit herabsinken, wird diese Gefahr jedoch gebannt (143).

Der Resignation, die aus dem Bruch mit dem Frühfaschismus spricht, begegnet der Futurismus erst nach der Einsicht in die Unmöglichkeit der Systemänderung. Alle politischen Erwartungen an die neue herrschende Klasse mußten zurückgeschraubt oder aufgegeben werden, der Rückzug aus der politischen Arena in den künstlerischen Bereich (144) schien nunmehr unumgänglich, weil die Verwechslung des in dem Handstreich D'Annunzios in Fiume und Mussolinis Marsch auf Rom noch einmal kulminierenden Aktionismus mit individuell-revolutionärem Verhalten nach futuristischen Prinzipien in der ganzen Tragweite sichtbar wurde und der Erkenntnis der Selbstüberschätzung des Künstlers in einer bestimmten historisch-ökonomischen Phase der italienischen Gesellschaft hätte weichen müssen. Das Gewicht, das sich

142 Priester: 201

143 Vgl. Mussolini 1951, Bd. XVI, 323: "Die Gewalt ist das Vorübergehende im Faschismus, und sie wird natürlich aufhören, wenn sie ihre Aufgabe erfüllt hat. (...) Die Gewalt im Faschismus ist Zwischenfall, nicht Wesen, eine notwendige Taktik, nicht System." Zit. nach Priester: 205 f., Anm. 91

144 Gramsci bezeichnet rückblickend die Futuristen als "eine Gruppe von Schuljungen, die aus einem Jesuitenkolleg entwichen sind, im nahe gelegenen Wald für kurze Zeit einen Heidenlärm veranstaltet haben und unter der Fuchtel der Feldwache zurückgeführt wurden." Gramsci 1921: 219

der Futurismus im politischen Kampf selbst zumaß (145) wies jedoch noch 1924 auf einen umgekehrten Weg hin: Die nach eigenem Dafürhalten fundamentale Rolle des Futurismus für den Faschismus, die gemeinsamen Aktionen werden akribisch hervorgekehrt, (z.B. in Marinettis *Futurismo e Fascismo*, 1924) um so die weitere Existenzberechtigung zu sichern und gar weitere Ambitionen, etwa im Hinblick auf eine Staatsrepräsentation durch den Futurismus, zu rechtfertigen.

Zunächst schien also die futuristische Strategie auf einen weiteren Sieg zu deuten, indem mit Hilfe eines künstlerischen Avantgardismus (Futurismus) dem angestrebten geistigen Primat ein ihm adäquater politischer Avantgardismus (Faschismus) an die Seite gestellt wurde.

Die schwere Hypothek europäischer Geistesgeschichte seit Nietzsche und Bergson belastet hier eindeutig die Erkenntnisfähigkeit in den Charakter der modernen, kapitalistisch strukturierten Industriegesellschaft überhaupt mit ihren Erfordernissen. Kunst findet danach ihre Voraussetzung in der bewußten Absonderung von der Lebenspraxis, und dies schließt ein den Verzicht auf ökonomische Gesellschaftsanalysen ebenso wie es das schließliche Unvermögen dazu bewirkt. Unter derartigen Aspekten bleibt die geistige, die künstlerische "Lösung" das Hoffnungsprinzip des Futurismus, dessen Mystifizierung der Technologie den Glauben an die Macht der Maschine aufrechterhält und nicht die Kräfte sieht, die diese Technologie nach ganz anderen als künstlerischen Normen steuern. So ist erklärbar, weshalb der Analogie-Irrtum Futurismus-Faschismus entstehen konnte und warum die Funktion, die der Futurismus für den Faschismus auszuüben glaubte, in Wirklichkeit vom Nationalismus erfüllt wurde: Im Nationalismus gab es diese ökonomi-

- 145 So betont Marinetti mehrfach, daß "der Faschismus, aus dem Irredentismus und dem Futurismus geboren, sich von futuristischen Prinzipien nährte. Der Faschismus umfaßt und wird immer umfassen jenen Block aus optimistischem, stolzem, heftigem, gewalttätigem und kriegerischem Patriotismus, den wir Futuristen als Erste unter den Ersten den italienischen Massen gepredigt haben" Marinetti 1968: 432

sche Analyse, fundiert, exakt, praxisorientiert und zudem für bestimmte Interessen ideologisch verheißungsvoll.

III KONSOLIDIERUNGSERFORDERNISSE DES FASCHISMUS UND DIE PROBLEMATIK FUTURISTISCHER BEITRÄGE: "DIE REKONSTRUKTION DES UNIVERSUMS" UND "ARTE MECCANICA"

Der Beschreibung der Frühphase des Faschismus konnte vor allem eines entnommen werden: Die in ihrer ideologischen Vielfalt äußerst heterogene Komplexität der Bewegung, die sie zunächst als bloßes Sammelbecken aller Häretiker gegen den Nachkriegszustand der liberalen Gesellschaft erscheinen ließ. Nach der erwähnten Fusion mit dem Nationalismus 1923 endet diese aus der Herkunft der einzelnen Gruppen erklärbare Richtungslosigkeit stufenweise unter einer stetig weitergeführten Transformation bestehender Institutionen (1) in dem bekannten allumfassenden Konformismus, wie er eine "reaktionär-autoritäre Diktatur alten Stils" (2) kennzeichnet. Das bedeutet, klassentheoretisch gesehen, daß sich das neue Regime von den Vorstellungen und Programmen der eigenen Massenbasis unaufhaltsam distanzierte (3) und dabei folgerichtig den potentiell gefähr-

- 1 Verschiedene Wirtschaftszweige werden mit dem Ziel der Produktionserhöhung reprivatisiert; es werden Steuererleichterungen zum Wiederheranziehen ausländischen Kapitals gewährt und die Kriegsprofite unterliegen nicht mehr der Besteuerung. Andere Institutionen werden nicht transformiert, sondern faktisch eliminiert: 1925 Abschaffung der Betriebsräte, Streikverbot und Auflösung nichtfaschistischer Gewerkschaften, zwischen 1927 und 1929 zwangsweise Senkung der Industrielöhne etc. Vgl. Priester: 243 f.
- 2 Ibid.: 276
- 3 "In der Periode seines Kampfes um die Macht hat sich der Faschismus allerdings gerade auf kleinbürgerliche und bäuerliche Massen, auf Massen, die durch die Wirtschaftskrise verelendet, revolutioniert, mit antikapitalistischen Stimmungen erfüllt worden waren, gestützt. Aber einmal zur Macht gekommen, gerät er unvermeidlich unter den bestimmenden Einfluß der kapitalistischen Gesellschaftsmächte und muß daher den utopistischen kleinbürgerlichen Radikalismus seiner eigenen Gefolgschaft niederringen." Bauer: 158
Vgl. a. Leppert-Fögen: 310. "Der Prozeß der fortschreitenden Verengung der Klassenbasis, der nicht zuletzt an der faschistischen Wirtschaftspolitik, ihren zunehmend prokapitalistischen Tendenzen, sichtbar wird, muß ... uneinsichtig bleiben, sofern nicht der ursprünglichen Differenz

lichsten Extremismus, den Squadrismus, zuerst ausschaltete. Der Aktionismus der frühen Phase mußte dem starren Ordnungsschema weichen, das der Nationalismus seit der Jahrhundertwende beharrlich und durch die laufenden politischen Ereignisse nur unwesentlich modifiziert entwickelt hatte. Erfolgreich aber konnte dieser Distanzierungs- und Eindämmungsprozeß nur verlaufen, wenn an die Stelle der betroffenen Kraft eine wichtigere, stärkere trat. Da der Nationalismus die beherrschende Funktion der Wirtschaft, speziell der Industrie, für den Wiederaufbau Italiens nie in Frage gestellt hatte und ihr sowohl Legitimationen anbot als auch Richtungen wies (vgl. das beschriebene Interdependenzverhältnis in Kap. II), konnte einerseits die Industriebourgeoisie den Schritt nach vorn wagen und die faschistischen Ziele offen unterstützen, während andererseits die repressiv nationalistische Ideologie nunmehr konkurrenzlos den Charakter des gesellschaftlichen Zustandes prägen sollte.

Mussolini erwies sich hierbei keineswegs als ein Hindernis, denn seine eigenen Kontakte zur Industrie hatten ihn ungeachtet anfänglicher polemischer Auseinandersetzungen mit den Nationalisten längst auf den gleichen Kurs gezwungen (4).

von Faschismus und Kapitalismus gedacht wird, einer Differenz, die sich aus den divergierenden Interessenlagen von Kleinbürgertum und Bourgeoisie ergibt. Die Kapitalisten haben die Organisationen des Faschismus finanziert; die Quelle seiner Macht liegt jedoch in anderen Bereichen: in den antikapitalistischen Volksmassen. Auf diese Rücksicht zu nehmen, bleibt für die faschistischen Führer so lange ein Erfordernis, bis sich der Faschismus einer Militär- und Polizeidiktatur nahezu klassischen Stils angleichen kann. Guérin beschreibt diese Entwicklung, in der der Faschismus sich immer weniger auf die Volksmassen und statt dessen zunehmend auf die traditionellen Repressionsgewalten stützt, als den Prozeß, in dem der Eroberung des Staats durch die faschistische Partei, bevor sie noch vollendet war, der Rückschlag folgt: Die Unterordnung der Partei unter den kapitalistischen Interessen dienstbaren Staat."

4 Über den belegbaren Beginn dieser Kontakte vgl. De Felice 1965²: 413 f. Für Industriekreise ergab sich Mussolinis Bedeutung zum einen aus dessen taktischem Geschick, eine Massenbasis zu schaffen und Kursänderungen in den Gruppen

Seine propagierten Thesen vom 'combattismo' und 'produttivismo' stellten sich mit ihrer Scheinaufhebung der Klassengegensätze von vornherein als so flexibel angelegt dar, daß ihre Implikationen ohne Schwierigkeit in die Vorstellungen von einer nationalistischen Wirtschafts- und Staatsordnung eingefügt werden konnten.

Damit hatte sich das angeführte Interdependenzverhältnis entscheidend erweitert. "Die Betonung des nationalen Elementes" bei Mussolini "mußte objektiv mit der Propaganda des Nationalismus zusammenfallen ... Sobald die Möglichkeit nicht mehr bestand, über die bestehende kapitalistische Gesellschaftsordnung hinauszugehen, mußte dieser Kampf (Mussolinis gegen den Sozialismus und für die Integration der interventionistischen Gruppen - I.B.) mit dem der Nationalisten zusammenfallen, die ebenfalls gegen das Bestehende antraten, gegen den liberalen Staat, aber im Sinne des neuen Monopolkapitals" (5).

Die Industriebourgeoisie und der Nationalismus als prägender Ideologielieferant waren nunmehr in der Lage, ihre Vorstellungen von Hierarchie, Disziplin und Ordnung in allen Lebensbereichen durch die Vermittlung Mussolinis durch eine Massenunterstützung sanktionieren zu lassen, die der beschriebenen Klassencharakteristik der Deklassierten entsprechend nur kleinbürgerlich-mittelständischer Natur sein konnte (6) und eben

durchzusetzen; zum anderen bot er ihnen mit seiner Zeitung 'Popolo d'Italia' ein nicht zu unterschätzendes Forum zur Meinungsbeeinflussung.

5 Priester: 223 f.

6 "Wenn man annehmen kann, daß die Einreihung der 'Spitzen' des Staates (in den Faschismus - I.B.) aus der Spontaneität heraus geschah (aber das stimmt nur teilweise), so kann man jedoch nicht behaupten, daß der Beitritt der mittleren und untergeordneten Kräfte ohne die interessierte Information der vom Großkapital kontrollierten Organe so schnell und umfangreich vonstatten gegangen wäre. Die Unterstützung des Mittelstandes, in zweijähriger Anstrengung von den 'Kräften' angestrebt und erreicht, die wirklich zählen, ist für diese ganz eindeutig ein Mittel: der Blick in die Zeitungen zeigt die Fähigkeit und Flexibilität beim Gebrauch der verschiedensten Motivationen, aber auch deren Koordination in einer Richtung, die

deshalb ihrer extremistischen Ausprägungen entledigt werden mußte. Es gilt also festzuhalten, daß der Faschismus nicht dem Mittelstand zur Macht verholpen hat, wie spätestens seit dem Marsch auf Rom geglaubt wurde, sondern daß die Fäden in den Händen "derer lagen, die einzig die Mittel besaßen, eine systematische Kampagne zur Organisation eines Konsensus gegen die 'Rote Gefahr' zu führen ... und im Namen des Kampfes gegen die 'entgegengesetzten Extremismen' den einzigen Extremismus zu schlagen, der sie erschreckte: der von links" (7). Noch auch kann Mussolini jene Autonomie in den Entscheidungen zugeschrieben werden, die seinem Status als "Duce" zu entsprechen schien. Zudem erwies sich die Ansicht, Mussolini sei der Schöpfer des Faschismus, als purer Mythos, dessen Wirksamkeit sich nach dem Marsch auf Rom 1922 zwangsläufig erhöhen mußte und ihn um den Mythos von der "faschistischen Revolution" erweiterte (8).

Tag für Tag den 'schleichenden' Faschismus nährt. Er entsteht aus diesem Werk, zu dem als organischer Bestandteil die Mitwirkung jener gehört, die von der Spitze des zentralisierten Staates aus Bürokratie, Heer, Polizei und Verwaltung kontrollieren, während die autoritären Sympathien von Pius XI von außen die explizite Bürgschaft einer enormen Kraft hinzufügen, die der Kirche ... Aber das liberale Italien selbst flankiert und bereitet in seinen einflußreichsten und auch den weniger einflußreichen Exponenten das 'Ordnungsregime' vor und das, als dieses unter den Wellen der Empörung wegen der Ermordung Matteottis wankt, den Rückgriff auf die Gewalt von unten verweigert und sich in eine abwartende Haltung flüchtet, die .. objektiv eine Hilfe von höchster Wirksamkeit für den Triumph des Faschismus darstellt." Quazza: 16 f.

7 Ibid.: 16

8 Priester: 206, weist darauf hin, daß Mussolini selbst erst 1944 ehrlich genug war, "den wahren Charakter des später oft als 'Revolution' besungenen Marsches auf Rom zuzugeben und in ihm das zu sehen, was er tatsächlich war: eine im Sinne des trasformismo verstandene Verlagerung der politischen Konstellation innerhalb der Bourgeoisie, die ihren scheinbar revolutionären Charakter dadurch erhielt, daß sie die gegenseitige Anpassung von Herrschaftsstruktur und Herrschaftsmethode nicht mehr innerhalb des liberalen Systems vollzog, sondern darüber hinausgehen mußte."

Auf diese Weise summieren sich nunmehr verschiedene Irrtümer des Futurismus, der diesen Mythen erliegt, zu einem umfassend falschen Bewußtsein von der postliberalen Gesellschaft im Faschismus, speziell aber vom Charakter des Regimes und seines "Führers". In der Konsolidierungsphase des Faschismus und mehr noch nach deren Abschluß bilden diese grundlegend unrealen Voraussetzungen den Ausgangspunkt für den weiteren futuristischen Kampf, der seine eigentlichen Ziele keineswegs mit dem Machtwechsel automatisch verwirklicht sieht, sondern - dies vorab angedeutet - eine zunehmend tiefere Kluft zwischen seinem Anspruch und der Marge konstatieren muß, die ihm im kulturellen Raum unter faschistischen Verhältnissen noch verbleibt.

Es war eine Frage der Zeit, wann der Distanzierungsprozeß im Rahmen seines Totalitätsstrebens auf die kulturelle Komponente kleinbürgerlichen Radikalismus übergreifen und analog zur politischen Entmachtung dem Futurismus als dem prominentesten Vertreter dieses Radikalismus jede weitergehende Wirkungsmöglichkeit nehmen würde.

Hier wie dort hatte der mittelständische Extremismus seine - zum Teil ungewollten - Funktionen erfüllt, ohne des eigenen instrumentellen Gebrauchs einsichtig zu werden; denn objektiv half er dem Kapital mit dem Niederkämpfen der Arbeiterbewegung beim Rückgängigmachen des bisher Erreichten ebenso wie bei der Wiederherstellung der Verwertungsbedingungen auch unter krisenhaften Umständen, wie sie so vorteilhaft aus den Kriegszeiten bekannt und in Erinnerungen geblieben waren.

Dem Futurismus kam neben diesem seinem Anteil daran noch eine spezielle Funktion zu: Mit seiner expansiven Dynamismus-Ideologie blieb er jenseits aller politischen Ereignisse der glühendste Verfechter der Technisierung, im ungebrochenen Glauben an die "Welt der Maschine", die hier keineswegs "nur die Qualität irgendeines gesellschaftlichen Ornamentes" (9) besitzen

9 Eberhard Fiebig im Katalog "Naivität der Maschine", Frankfurt/Main 1974: 124

sollte, sondern als die entscheidende Sphäre angesehen wurde, durch die die konkrete Utopie einer von materieller Not und jeglichem Klassenantagonismus befreiten Gesellschaft am ehesten aufgehoben werden könnte (10). Der tatsächlich sich vollziehende ökonomische Konzentrationsprozeß wird dabei durchaus realistisch prognostiziert und in seinen potentiellen Folgen sogar akzeptiert (11).

Marinetti, wie stets theorieprägend, zieht mit waghalsiger Unbekümmertheit "wissenschaftliche" Erkenntnisse, insbesondere den Lamarckismus, heran, die als Beweis für die bereits in Gang gekommene allmähliche Transformation des Menschen selbst dienen sollen (12). Aus einem psychischen und funktionellen

- 10 Vgl. Marinetti: La guerra elettrica. Die umfassende Elektrifizierung Italiens würde (vgl. Lenins Prognosen für Rußland) diese gesamte Problematik beseitigen. "Die Erde gibt endlich ihren gesamten Ertrag her. In der riesigen elektrischen Hand des Menschen gepreßt, bietet sie all ihren Saft des Reichtums dar, diese herrliche Orange, die unserem Durst schon so lange versprochen war und endlich erobert wurde! Hunger und Elend verschwinden. Die bittere Sozialfrage ist erledigt. Die Finanzfrage wird reduziert zur simplen Buchhaltung über die Produktion ... Die Notwendigkeit von ermüdenden und demütigenden Arbeiten ist nunmehr aufgehoben. Endlich regiert Überall die Intelligenz. Die körperliche Arbeit verliert endlich ihren knechthaften Charakter und hat nur noch diese drei Ziele: die Hygiene, das Vergnügen und den Kampf." In Marinetti 1968: 275/276.
- 11 "Fünfundzwanzig große Mächte regieren die Welt und streiten sich um die Absatzmärkte der übermäßigen industriellen Produkte. Daher wohnen wir schließlich dem ersten elektrischen Krieg bei. Ibid.: 276. Es folgt dann eine visionäre Beschreibung dieses Krieges, der gemäß futuristischen Vorstellungen seine "Hygiene-Funktion" erfüllt, indem "die Schwachen und Kranken zermalmt, zertrümmert, pulverisiert werden von den ungestümen Rädern der heftigen Kultur." Ibid.: 277. Zweifellos bewegt sich diese Aussage im Feld faschistischer Ideologie.
- 12 "Gewiß muß man, nach der transformistischen Hypothese von Lamarck, zugeben, daß wir die Schöpfung eines nicht-menschlichen Typus anstreben, bei dem der moralische Schmerz, die Güte, die Zuneigung und die Liebe als bloß ätzende Gifte für die unerschöpfliche Lebensenergie, als bloßer Unterbrecher unserer mächtigen physiologischen Elektrizität, abgeschafft sind. Wir glauben an die Möglichkeit einer unübersehbaren Anzahl von menschlichen

Anpassungsvorgang geht ein neuer Typus Mensch hervor, ohne den die durch die "Herrschaft der Maschine" (Marinetti) revolutionierten Lebensbedingungen nicht kontrolliert und bewältigt werden können.

Der Entwurf des neuen, nicht-humanen und mechanischen Menschentyps impliziert dessen soziales Sein als nach dem Muster konstruiert, das der bürgerlich-kapitalistische Staat als eigene ästhetische Utopie begreift: "Der Bürger als 'homme - machine'" (13). In den futuristischen Thesen stellt sich diese Evolution so dar, daß Mensch und Maschine einer konkreten Angleichung unterliegen sollen, indem der letzteren jene Sensibilität zugesprochen wird, die dem neuen Menschentypus gerade entzogen sein muß (14).

Transformationen und erklären allen Ernstes, daß im Fleische des Menschen Flügel ruhen. (...) Der nicht-menschliche und mechanische Typus, für eine allgegenwärtige Geschwindigkeit konstruiert, wird selbstverständlich grausam, allwissend und kämpferisch sein. Er wird mit unerwarteten Organen ausgestattet sein: mit Organen, die den Anforderungen einer aus ständigen Zusammenstößen gebildeten Umwelt angepaßt wird. (...) Überdies gibt es heute schon Menschen, die, bar jeglicher Kultur und Erziehung, aber mit dem ausgestattet sind, was ich die große mechanische Wahrsagerei oder die metallische Witterung nenne." Marinetti: *L' uomo moltiplicato e il Regno della macchina*. In *ibd.*: 256 f. "... wir bereiten die Schöpfung des mechanischen Menschen mit Ersatzteilen vor. Wir werden ihn vom Todesgedanken befreien und folglich auch vom Tode selbst, dieser höchsten Definition logischer Intelligenz." *Ibd.*: 48

13 Vgl. Jürgens: 19

14 Vgl. Marinetti 1968: 256 f.: "Ich messe diesen Sätzen (die sich auf die Erfahrungsberichte von Autobesitzern und Werkstattleitern beziehen, daß Motoren kapriziös wären und scheinbar eine Persönlichkeit, eine Seele besäßen - I.B.) eine große enthüllende Wichtigkeit zu, die nur die baldige Entdeckung der Gesetze einer wirklichen Sensibilität der Maschinen anzeigen. Daher müssen wir also die nahe bevorstehende und unvermeidbare Identifikation des Menschen mit dem Motor vorbereiten, indem wir einen fortwährenden Austausch der Intuition, des Rhythmus, des Instinktes und der metallischen Disziplin erleichtern und perfektionieren (...) Heute trifft man Menschen an, die das Leben quasi ohne Liebe durchschreiten, in einer schönen stahlfarbenen Atmosphäre. Sorgen wir dafür, daß die Anzahl dieser exemplarischen Menschen ständig zunimmt. Diese energischen

Eigentlich hatte das futuristische Konzept den derartig "konstruierten" Menschen kraft seiner neuen Fähigkeiten zum Ausüben der durch das Produktionsmittel Maschine umgewälzten Herrschaftsmechanismen bestimmt, etwa analog zu Nietzsches Vorstellungen von den "neuen Herren der Erde". Doch "das Kunstprodukt Staat verselbständigt sich ... nicht nur von den Ansprüchen der Individuen, wie es von seinem ästhetischen Wesen gefordert ist; es funktionalisiert sie umgekehrt für seinen Zweck nach den Mechanismen seiner eigenen Struktur" (15). Das heißt, und die historische Konstellation hat es bestätigt, daß jene angestrebten Charakteristika des "neuen Menschen" eher zu einer Schablone des staatlichen Funktionalisierungswillens gerieten, nach der allseits fungible, "produktionsgerechte" Massen geformt werden konnten.

Futuristische Ästhetik verschmilzt hier in - immerhin wichtigen - Teilaspekten mit der des Faschismus, insofern sie die physische Vervollkommenung des Menschen vor dem Hintergrund der Erfordernisse eines "starken Staates", also optimaler Produktions- und Kriegsbereitschaft betreffen und die Tendenz berühren, das Menschenbild zu mechanisieren und folgerichtig menschliches Sein auf die Dirigierbarkeit von Objekten zu reduzieren.

Wesen besitzen keine zärtliche Liebhaberin, die sie abends besuchen müßten, sondern sie lieben es, jeden Morgen mit liebenswerter peinlicher Genauigkeit das perfekte Eingangsetzen ihrer Werkstatt festzustellen." Ansätze zur utopischen Ästhetik einer direkten Verbindung von Mensch und Maschine auf dem Weg zur Zukunftsbewältigung in Italien finden sich schon bei Morasso 1905.

Den Technisierungsutopien Marinettis lassen sich bildnerische Äquivalente zuordnen, wie sie nach dem gemeinsam erstellten Konzept "Futuristische Neukonstruktion des Universums" (1915) von Giacomo Balla und Fortunato Depero (1892 - 1960) entstanden. Neben diesem nicht eben bescheidenen Anspruch, den der programmatische Titel verkündet (16), sind sie primär dadurch gekennzeichnet, daß sie über die Institution des Tafelbildes hinaus zu plastischen Komplexen "als ein dem mechanischen Ideal adäquaterer Ausdruck" gelangen. Der Innovation in der industriellen Produktionssphäre soll die der künstlerischen Mittel folgen, um auch auf diese Weise die Kluft zwischen Leben und Kunst zu überbrücken (17). Deshalb lösen Metalldraht, Stoffe, farbiges Glas, Metallplatten, mechanische Apparaturen, elektrotechnische Geräte, Musik, lärm erzeugende Geräte, chemische Flüssigkeiten, Federn, Hebel, Röhren usw. die traditionellen Leinwände und Farben (zeitweilig) ab; die solchermaßen freie und phantasievolle Kombination der gesamten Elemente ergäbe dann eine neue, besser "konstruierte" Welt, die geeignet wäre, die Folgen des allgegenwärtigen Innovationszwanges rück-

- 16 "Wir Futuristen, Balla und Depero, wollen diese vollständige Verschmelzung verwirklichen, um das Universum neu zu konstruieren, indem wir es fröhlich machen, d. h. wir wollen es völlig neu erschaffen. Dem Unsichtbaren, Ungreifbaren, Unwägbar und Nicht-Wahrnehmbaren werden wir Fleisch und Knochen verleihen. Wir werden abstrakte Äquivalente aller Formen und Elemente des Universums finden, die wir dann gemäß den Launen unserer Inspiration kombinieren, um plastische Komplexe zu bilden, die wir in Bewegung setzen werden." G. Balla/ F. Depero: 49. Vgl. Dok.7, S. 308, Z. 18 f.
- 17 Diese internationale Tendenz avantgardistischer Kunst forderten für den Futurismus bereits Boccioni und Severini. "Keine Angst ist dümmer als die, die uns fürchten läßt, die Kunstgattung, die wir ausüben, zu überschreiten. Es gibt nicht nur Malerei, Plastik, Musik, Dichtung. Es gibt nur Schöpfung!" Boccioni 1912: 71. "Ich sehe ... das Ende des Bildes und der Statue voraus. Diese Kunstformen beschränken, trotz unseres Erneuerungsgeistes, unsere schöpferische Freiheit und tragen ihr Schicksal in sich: Museen, Salons der Sammler, eines passatistischer als das andere." Severini 1913: 80

gänglich zu machen, also den homo faber aus seiner Entfremdung zu lösen (18). Aus dieser Annahme schimmert wieder der Glaubensfunke hervor, der Künstler, der Intellektuelle allgemein könne mit seinen Entwürfen einer Gegenwelt das schlechtere Bestehende zum Guten wenden, weil das Bessere, Humanere für sich spreche und folglich die neuen Normen auch für die Alltagswelt bilden werde.

Die Zwiespältigkeit der futuristischen Kunst im besonderen ergibt sich daraus, daß einerseits der bedingungslose Technisierungswille gemäß der eigenen Ideologie und daher entgegen Passamanis Ansicht (vgl. Anm. 18) zur permanenten Verherrlichung der Maschinenwelt führt; andererseits jedoch die zur Umwälzung des Überbaus, zur Hervorbringung avantgardistischer Kunst mit der Fähigkeit zur Veränderung, notwendige Distanz zur Lebenspraxis (19) diese maschinelle Realität nur ästhetisch gebrochen vermittelt. Der Künstler vertraut seinen so gewonnenen Realitätsentwurf der als Zentralmacht begriffenen Phantasie an in der Hoffnung, daß deren Veränderungspotential

18 "Das Ziel war ein konkreter, auch in Material und Sprache erneuerter Beitrag, der die Erde, ja sogar das 'Universum' fröhlicher machen sollte. Zur Summe 'Kunst plus Wissenschaft' gesellt sich also das befreiende Ziel der 'Fröhlichkeit'. Offensichtlich möchte Depero die Gefahren eines kalten wissenschaftlichen Rigorismus, bei dem die Phantasie verloren gehen könnte, vom künstlerischen Wirken abwenden. Die Aufgabe dieser neuen Kunst, die mit Materialien, Bewegung, ja sogar mit kleinen Motoren und elektrischem Licht arbeitet, ist es nicht, die Mittel an sich zu verherrlichen, ... sondern vielmehr, mit Hilfe dieser modernen Mittel den konstruktiven Geist, der in uns steckt, freizulegen, unsere verkümmerten taktischen, manuellen und kreativen Talente zur Entfaltung zu bringen und den Menschen wieder zu einem freien schöpferischen Handwerker zu machen. Darin klingen einerseits Positionen von Morris aus dem 19. Jahrhundert nach und werden andererseits europäische Erfahrungen der Zeit nach dem ersten Weltkrieg bereits vorweggenommen". (Vgl. z. B. den "Bauhaus" - Gedanken - I.B.). Bruno Passamani im Ausstellungskatalog Bonn 1973: 14

19 "Damit aber die Kunst nicht allein widerspiegele, sondern auch umgestalte, muß zwischen dem Künstler und dem Alltagsleben, ebenso wie zwischen dem Revolutionär und der politischen Wirklichkeit, eine große Distanz liegen".
Trotzki: 72

über ihre bildnerischen Manifestationen auf die Gesellschaft insgesamt einwirke (20).

Indem realitätssetzende Phantasie und Freiheitsbegriff des Individuums untrennbar gekoppelt erscheinen, deutet sich ein wichtiger Dissensgrund zwischen dem Futurismus und den politischen Erfordernissen des etablierten Faschismus an, der diese individualistische Freiheitstendenz nicht tolerierte und systembedingt nicht tolerieren konnte.

Neben Marinettis technoiden Vorschlägen und Visionen läßt sich ab 1913 die Ausdehnung der mechanistischen Konzepte auf die Bereiche der Musik, der bildenden Kunst, des Theaters, des Balletts, ja sogar der Mode verfolgen, wobei die zitierten geforderten Grenzüberschreitungen und Verschmelzungen der einzelnen Sektoren sich teilweise verwirklichten. Luigi Russolo, von Hause aus Musiker, kam zu dieser Zeit wohl den futuristischen Vorstellungen am nächsten, indem er selbst eine elektro-akustische "Maschine" mit riesigen Schalltrichtern konstruierte (*In tonarumori* = Lärmtöner), die geeignet sein sollte, die traditionelle Musik der Beethoven, Wagner etc. abzulösen durch eine der modernen Umwelt mit ihren vielfältigen Geräuschen angepaßte Tonkunst (21).

20 "Die Rechte der Phantasie zu wahren, das ist für Depero eine unerläßliche Bedingung für die Freiheit, innerhalb einer Gesellschaft, die auf die Manipulation des Individuums und die bürgerliche Einordnung ausgerichtet ist. Sich optimistisch an der Welt der Maschine zu begeistern, heißt durchaus nicht, sich der Gesellschaft anzupassen, die sich der Maschine als eines Herrschaftsmittels bedient. Im Mittelpunkt von Deperos Vision steht der durch die Phantasie freie Mensch, der freie und konstruktive Mensch ...". Passamani im Katalog Bonn 1973: 20

21 Vgl. die theoretische Rechtfertigung dazu in Russolo 1913: 106. "Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen und beben, das Klopfen der Ventile, das Auf und Ab der Kolben, das Kreischen der Sägewerke, die Sprünge der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden. Wir haben Spaß daran, den Krach der Jalousien der Geschäfte, der zugeworfenen Türen, den Lärm und das Scharren der Menge, die verschiedenen

Diese Anpassung versuchten Carrà, Balla, Depero, Prampolini und andere in den bildnerischen Bereich zu übertragen. Giacomo Ballas "Sonntäglicher Gewehrschuß" (Abb. 23) beispielsweise soll mit Hilfe bestimmter "Dynamischer Arabesken" die Konkretisierung eines kriegerischen Geräusches wiedergeben. Die Grenzen einer solchen malerischen Visualisierung von akustischen Phänomenen (wie übrigens auch die der Geschwindigkeit, an denen sich Balla von 1913 an oftmals versucht hatte) lagen auf der Hand, und so wurde mit den genannten 'plastischen Komplexen' die Überwindung dieser unbefriedigenden Situation in Angriff genommen (22).

Die ausgeprägtesten und phantasievollsten Schöpfungen in dieser Hinsicht gelangen Depero. Sein Entwurf für ein "Bewegungslärmendes Klavier" (Abb. 24) von 1915 nimmt die Anregungen Russolos direkt auf und projiziert eine Kunstmaschine, deren "Produkte" Bewegung und Lärm die ästhetische Erscheinung des

Geräusche der Bahnhöfe, der Spinnereien, der Druckereien, der Elektrizitätswerke und der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren.

Wir wollen diese so verschiedenen Geräusche aufeinander abstimmen und harmonisch anordnen ... Obwohl die Eigenart des Geräusches darin besteht, uns brutal ins Leben zu versetzen, darf sich die Geräuschkunst nie auf eine imitative Wiederholung des Lebens beschränken. Sie wird ihre große Emotionsfähigkeit aus dem akustischen Genuß selbst schöpfen, den die Inspiration des Künstlers aus den Geräuschkombinationen zu ziehen versteht." Russolo entwirft hierfür "6 Geräuschfamilien des futuristischen Orchesters, die wir bald mechanisch verwirklichen werden .." Die Einwirkung der Kunst auch auf die außerkünstlerische Praxis wird für möglich gehalten: "Nachdem unsere vervielfältigte Sensibilität futuristische Augen bekommen hat, wird sie endlich auch futuristische Ohren haben. Dann können wir die Motoren und die Maschinen unserer Industriestädte eines Tages aufeinander abstimmen, so daß jede Fabrik in ein berauschendes Geräuschorchester verwandelt wird." Ein Schrittauf dem Wege zum Staat als totalem Kunstwerk also. Vgl. Dok. 8, S. 318, Z. 133 f.

- 22 Charakteristika dieser plastischen Komplexe sollten sein: 1. Abstrakt. 2. Dynamisch. 3. Äußerste Durchsichtigkeit. 4. Äußerst farbig und stark leuchtend. 5. Autonom. 6. Umformbar. 7. Dramatisch. 8. Zum Flug befähigt. 9. Duftend. 10. Geräusche erzeugend. 11. Blitzartiges, gleichzeitiges Auftauchen und Verschwinden in einzelnen Stößen." Balla/Depero: 49. Vgl. Dok. 7, S. 309, Z. 37 f.

gesamten Komplexes primär bestimmen. Mit anderen aufgeführten, jedoch nicht erhaltenen, nur fotografisch überlieferten Objekten der gleichen Zeit treibt Depero den begonnenen Prozeß der Ästhetisierung der Maschinenwelt voran; immer - in Form und Funktion - diffizilere Gebilde entstehen (vgl. Abb. 25 u. 26). Keineswegs bedeuteten jedoch diese Versuche das absolute Ende des Tafelbildes, weder bei Depero oder Balla selbst noch auch in der futuristischen Kunst überhaupt. Das generelle Unverständnis, dem etwa die Konstruktionen Deperos begegneten (23), verschob im Gegenteil die Akzente wieder eindeutig zugunsten des traditionellen Kunstmittels.

Die künstlerisch gestalteten, umgeformten Abbilder maschineller Realität umfaßten bald auch die Darstellungen der Landschaft und des Menschenbildes. Viele Schritte in diese Richtung lassen sich an Deperos Gemälden und Zeichnungen verfolgen. Die "Menschen aus Eisen" etwa (Abb.27) zeigen die stereometrischen Vereinfachungen der Formen als Vorstufe der künftigen Metamorphosen, denen Mensch und Tier unterliegen, so daß eine Bildwelt zwischen den heiteren Aspekten von Spielzeug und den doch mehr bedrohlich wirkenden des Roboters entsteht (24).

23 Vgl. Passamani, im Katalog Bonn 1973: 51. "Leider hat keiner der verschiedenen zur Ausführung gelangten 'Komplexe' das bewegte Leben des Künstlers überdauert, offensichtlich deshalb, weil kein Sammler den Mut hatte, sich zu einem Kauf zu entschließen." Auch die ab 1916 geschaffenen 'Onomalinguistischen Tafeln und Poesien', also lautmalerisch angelegte "phonovisuelle Äquivalente von Gemütszuständen, Sachverhalten und Situationen" (ibd.: 47) dürften ebenso unbeachtet geblieben sein wie die zeitlich davorliegenden Ölgemälde mit den 'rumoristischen' Titeln wie 'Rom - kraski' (Krachen von Haubitzen) oder 'Fuitz-dor-pim' (Zischen einer zurückprallenden Kugel), die sich direkt auf die Kriegserfahrungen der Futuristen bezogen. Aus Enttäuschung über dieses Unverständnis hat Depero viele seiner Werke selbst zerstört. (Ibd.: 30).

24 Das futuristische Spielzeug hatte neben dem Heiterkeit schaffenden Aspekt allerdings weitere definierte erzieherische Aufgaben: "Mit Hilfe plastischer Komplexe werden wir Spielzeuge gestalten, die das Kind an folgende Dinge gewöhnen: 1. Frei und offen zu lachen ... 2. An äußerste Elastizität ... 3. Zu einem Aufschwung des Einbildungsvermögens ... 4. Zur unendlichen Anspannung und Schärfung der Sensibilität ... 5. Zum körperlichen Mut, zu Kampf und Krieg ... Das futuristische Spielzeug wird auch

Zeugnisse dieser synthetischen Erfindungen geben uns zum Beispiel "Geometrischer Glanz 'Frau und Esel'" (Abb. 28) oder "Dynamische bildliche Perspektive" (Abb. 29). Beide zeitgleichen Werke (1917) stehen für eine nicht geringe Anzahl ähnlicher Schöpfungen, die einerseits wieder den Anforderungen an eine neue futuristische Schönheit entsprechen (25) und andererseits mit ihren körperhaft vollzogenen Transformationen von Mensch und Automat eine Art metaphysischer Unfaßbarkeit spiegeln. Depero gelingt es, die gewohnte dreidimensionale Raum Erfahrung durch die parataktische Anordnung von Volumina der stilisierten Objekte und farbig gerasterten Flächen zu vermischen (Vgl. Abb. 29) und so einer vollkommenen metaphysischen Statik zugunsten einer Dynamisierung entgegenzuwirken. Formal rücken diese Bilder in erheblichem Maße von den Simultan - Darstellungen eines Boccioni oder Carrà ab; im Sinne futuristischer Theorie können sie als Weiterentwicklung auf dem Wege zur angestrebten Fusion von "Kunst + Wissenschaft" mit dem Resultat des "künstlichen Lebewesens" angesehen werden, der "fortgeschrittensten menschlichen Entdeckung" (26).

dem Erwachsenen äußerst nützlich sein, weil es ihn jung, beweglich, fröhlich, unbekümmert, zu allem bereit, unermüdlich, instinktsicher und intuitiv erhalten wird."
Balla/Depero: 50 f. Vgl. Dok. 7, S. 312, Z. 144 f.

- 25 Marinetti definiert 1914 diese neue Schönheit als "Geometrischen und Mechanischen Glanz", der u. a. folgende Elemente enthalten müsse: "... die Geschwindigkeit, das Licht, den Willen, die Ordnung, die Disziplin, die Methode, das Empfinden der Großstadt, den aggressiven Optimismus, der aus dem Kult der Muskeln und des Sports resultiert; die drahtlose Phantasie ..., die Leidenschaft für den Erfolg, den völlig neuen Rekordinstinkt, die begeisterte Nachahmung der Elektrizität und der Maschine" etc. Marinetti 1968: 85
- 26 Depero 1914: 139

Gewissermaßen eine Versammlung von "Prototypen" der künstlichen Wesen findet auf dem Bild "Meine bildnerischen Tänze" statt (Abb. 30). Es bezieht sich auf das abschließende Szenarium einer fünfteiligen, von Depero geschaffenen Aufführung von "mimisch-musikalischen Aktionen", betitelt "Revue der Marionetten" (27). Als Abbild des totalen mechanischen Theaters (28) vereinigt es alle theoretischen Forderungen einer futuristischen Kunst, die als Stimulus der ureigensten menschlichen Kreativität dienen soll. Die verwirrende Vielfalt der szenischen Perspektiven bestimmt auch hier den Bildraum: auf gestaffelten und zum Teil wellenförmig voneinander abgegrenzten Ebenen agieren die verschiedensten mechanisch-spielzeughaften Figuren, die in Ansehen und Funktion sich völlig von den herkömmlichen Marionetten unterscheiden (29).

Analog zur bizarren Künstlichkeit der Figuren, der Tänzerinnen, der Schnurrbart-Männer (uomini-baffuti), der Bajazzi, der Tiere präsentiert sich eine durch besondere Licht- und Farbverteilung artifiziell modulierte Landschaft, in der die mechanische Handlung abläuft und deren Konturen durch die so entstehenden Schattenrisse zusätzliche Raumtiefe simulieren.

- 27 Vgl. Passamani: 46. Dort auch die in Teilen gelungene Rekonstruktion der Szenen, die von Kompositionen von Casella, Tyrwhitt, Malipiero und Bartok begleitet waren.
- 28 Der futuristische Technisierungsdrang erfaßte selbstverständlich und wegen seiner herausfordernden Komplexität in vorderster Linie auch die Bühne. Schon in Prampolinis Manifest "Scénographie futuriste" 1915 verliert der traditionelle Schauspieler seine Funktion: "In einer letzten Synthese können die menschlichen Akteure nicht mehr hingenommen werden ... Durch elektrischen Strom und farbiges Glas erzeugte Vibrationen und leuchtende Formen drehen und winden sich dynamisch; richtige Gas-Schauspieler eines unbekannten Theaters müssen die lebendigen Schauspieler ersetzen." In: Archivi I: 89. Neun Jahre später liefert Prampolini noch eine Begründung nach: er erklärt den Schauspieler als "ein für die theatralische Handlung unnützes und für die Zukunft des Theaters sogar gefährliches Element", da er als Interpretationselement die größten Ungewißheiten und die geringsten Garantien biete." Prampolini im Katalog Roma 1961: 53
- 29 Vgl. die Beschreibung der Merkmale bei Passamani: 47

Hinter allen Aktivitäten Deperos wird das Bestreben sichtbar, in bester futuristischer Manier mit der bisher geübten Kunstpraxis zu brechen. Anhand des oftmals antizipatorischen Charakters vieler seiner Schöpfungen, die auf Dada ebenso verweisen wie auf Kinetische Kunst, ist unschwer der Nachweis zu erbringen, daß ihm dies in den meisten Gebieten gelang. Die kaum überschaubare Erweiterung der künstlerischen Mittel und deren Transformation in das Illusion und Spiel umfassende Medium Theater mögen die Qualität einer "Hingabe" besitzen, "die die herkömmliche ernsthafte Arbeitsweise des Künstlers radikal ablöst, also ... befreiende Wirkung hat (30)."

Die Frage bleibt jedoch, für wen diese Wirkung Geltung beanspruchen kann. Indem sich nämlich die "Neukonstruktion des Universums" als eine solche herausstellt, die sich mit ihrer Verkürzung auf ein illusionäres, künstlerisches Universum begnügen muß, reduziert sich der also empfundene Befreiungsakt in seiner Bedeutung allein auf die "Konstrukteure" dieser neuen Welt. Letztere tritt "an die Stelle der 'wahren' Welt der institutionalisierten Gegenstände" als "frei erfundene Welt von Gegenständen (31)." Gerade durch die vorgenommene Entindividualisierung der Bildinhalte und die Mechanisierung ihrer Formen gelangt der Künstler selbst zu einer spezifischen Individualität, deren Unnachahmlichkeits- und Einmaligkeitscharakter einer etwaigen Deckungsgleichheit seiner Selbstverwirklichung mit der anderer, kollektiver organisierter Gesellschaftsgruppen von vornherein im Wege steht. Die Vorstellung aber, dies doch noch in Gang setzen zu können, im Sinne Marinettis gesellschaftliche Probleme künstlerisch zu bewältigen, bleibt zunächst weiterhin der Antrieb futuristischer Kunst.

Ganz ähnliche Universalität wie Depero erreicht in der futuristischen Malerei, Plastik, Szenographie, Choreographie und auch in architektonischen Entwürfen sein Generationsgenosse Enrico Prampolini (1891 - 1956).

30 Passamani im Katalog Bonn 1973: 15

31 Ibid.: 17

Beide Künstler verkörpern denn auch so etwas wie entscheidende Schalt- und Verbindungsinstanzen zwischen der wegen ihres Durchsetzungskampfes gemeinhin als "heroisch" titulierten ersten futuristischen Phase und der der Nachkriegszeit, dem sogenannten "Secondo Futurismo". Zum einen treiben sie die künstlerischen Konzeptionen der Marinetti, Boccioni, Carrà, Severini, Balla und Russolo grenzüberschreitend voran und verschaffen ihnen neue Anwendungsbereiche auf der Bühne, im Film, in Architektur und Innenausstattung; zum anderen tun sie dies unter Weiterentwicklung der von ebendieser "ersten Generation" vertretenen dynamisch-mechanistischen Ideologie.

Grundelement darin bleibt die Vielzahl der Versuche zur Klärung der Beziehung Mensch - Maschine. Corradini und Settimelli etwa betonen in absolut positivistischem Vertrauen die grundsätzliche Unterschiedslosigkeit zwischen dem menschlichen Gehirn und der Maschine, woraus sich die Schlußfolgerung ergäbe, daß Kunst als lediglich zerebrale Sekretion exakt meßbar sei an der einzig zählenden veräußerlichten Energie, die sich im Kunstwerk akkumuliere (32). Dadurch werde die künstlerische Leistung endlich nachprüfbar und der Künstler selbst fände schließlich einen angemessenen Platz im Leben ("dentro la vita"), inmitten der Wursthändler und Reifenfabrikanten, der Totengräber und der Spekulant, der Ingenieure und Bauern als Produzent künstlerischer Schöpferkraft, dessen auf diese Weise abgewogene Gedanken wie irgendeine andere Ware auch verkauft werden könnten (33).

Die Verheißung einer derartigen, isolationsfreien Kollektivität für die Kunst muß sich notwendig an dem realen Zustand der Gesellschaft und ihrem Verhältnis zur Kunst stoßen. Deutlich erkennt dies Gino Severini, wenn er die eben doch besondere Rolle des Kunstwerkes hervorhebt, obgleich hinsichtlich des Konstruktionsvorganges und der ästhetischen Wirkung auf den Betrachter durchaus Analogien zwischen Kunstwerk und Maschine

32 Corradini/Settimelli: 41 f. Vgl. Dok. 9, S. 320, Z. 27 f.

33 Ibid.: 44, vgl. Dok. 9, S. 320, Z. 43 f.

bestünden. Denn "der für die Schöpfung des Kunstwerkes vorherrschende Erfindungsgeist ist nicht derselbe wie der für die Konstruktion einer Maschine. Ersteres rekonstruiert das Universum für ein uneigennütziges Ziel, die zweite entnimmt ihm Elemente, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, das ihre Existenzberechtigung bildet. Das Leben oder die Tätigkeit, die der Konstrukteur der Materie verleiht, wird niemals eine Synthese unabhängigen Lebens darstellen und die Maschine wird nie das autonome Leben des Kunstwerks leben. Die beiden Erfindungen können sich nicht mehr ergänzen oder vermischen (34)."

Im genauen Sinne dieser Klärung entwerfen Prampolini, Pannaggi und Paladini 1922 den Grundriß einer "Mechanischen Kunst", um mit ihr der Maschine als "Gottheit" des neuen futuristischen Zeitalters auf künstlerischem Wege zu huldigen und ihrem "Geist" zum rechten Ausdruck zu verhelfen (35). Nach ihrer Auffassung nämlich war dies bisher in allenfalls oberflächlichen Aspekten auf der europäischen Kunstszene versucht worden, so daß mit den angewandten Mitteln der essentiellen Erfordernis nach "einem ureigenen lyrischen Gesetz" für die Koordination dieser Mittel nicht zu entsprechen vermocht wurde (36).

34 Severini 1917: 211 f. Vgl. Dok. 10, S. 324, Z. 35 f.

35 Prampolini/Pannaggi/Paladini in: "NOI", II Serie, a. I u.2, S. 1 - 2, Roma 1922. Auch in Crispolti 1969: 280 f. Vgl. Dok. 11, bes. S. 328, Z. 99 f.

36 Crispolti 1969: 282 f.: "Man muß jedoch zwischen dem äußeren Aspekt und dem Geist der Maschine unterscheiden. Als wir von Bolzen, Stahl, Ritzeln und Zahnrädern sprachen, hat man uns mißverstanden. Wir präzisierten daher unseren Gedanken: die in aller Welt publizierten, ausgestellten und kommentierten Manifeste und Werke des Futurismus haben viele hochbegabte italienische, französische, holländische, belgische, Deutsche und russische Künstler zur mechanischen Kunst gedrängt. Aber sie machten fast immer beim Äußeren der Maschine Halt; daher realisierten sie lediglich rein geometrische, trockene und äußerliche Gemälde (gewissen Ingenieurprojekten vergleichbar), denen, wenngleich sie rhythmisch und konstruktiv angeglichen sind, die Innerlichkeit fehlt und die eher wissenschaftlichen Charakter als lyrischen Gehalt besitzen; plastische Konstruktionen, die mit richtigen mechanischen Elementen (Schrauben, Räderwerk, Zahnrädern, Stahl ect.) ausgeführt sind, aber nicht als Ausdrucksmittel in das Werk eingehen, sondern ausschließlich

Mit Sicherheit schloß die Kritik aus futuristischer Sicht auch die gleichzeitigen Arbeiten ihres französischen Kollegen Fernand Léger ein, dessen Versuche zur Abbildung eines veränderten mechanischen Weltbildes exemplarisch zu erwähnen auch deswegen lohnt, weil an ihnen die unterschiedlichen, besser: gegensätzlichen Positionen der Künstler dem Phänomen Mensch/Maschine gegenüber bei teilweise formalen Ähnlichkeiten hervortreten.

Das 1917 entstandene Bild "Die Kartenspieler" (Abb. 31) zeigt am Beispiel der sich die Zeit vertreibenden Soldaten den bereits angesprochenen Aspekt der Entindividualisierung unter hier freilich extremen Umständen: im Krieg. Durch den Umgang mit einer Vernichtungsmaschinerie in die gleiche uniforme Anonymität verbannt wie der Gegner, erscheint der Mensch "moralisch und physisch mechanisiert wie alle Menschen in Uniform, diese Roboter ohne Gesicht ..." (37). Die verwendeten Formen für die Gliedmaßen der Spieler sind der maschinellen Umwelt entlehnt; es dominiert - als wollte auch auf dem internationalen Sektor der Malerei jener Epoche ein Normierungsprozeß ablaufen - eine konisch zulaufende Zylinderform in geraden oder gebogenen Varianten, deren stählerner Charakter mit der typischen, vorwiegend blauen Farbgebung und der metallischen Objekten eigenen Glanzlichtverteilung akzentuiert wird.

Bei Deperos "Eisernen Menschen" (Abb. 27) wie bei Léger oder auch in Malewitschs kubo-futuristischen Schöpfungen, etwa "Frau mit Eimern" (Abb. 32), ließe sich in der vergrößernden Stilisierung der Gesichter, der Hände, der Geometrisierung aller lebenden Formen die Tendenz erkennen, "in der Maschine die 'in funktionierende Strukturen verwandelte und kristallisierte menschliche Gebärde zu erfassen'" (38), und, dies könnte hinzugefügt werden, umgekehrt im Menschen die Verdinglichung

Selbstzweck sind". Vgl. Anhg. Dok. 11, S. 326 f., Z. 53 f

37 Delevoy: 58

38 Ibid.: 65 (Zitat bei Simondon: 12)

seiner sozialen Beziehungen untereinander (39) und seiner Mechanisierung durch die Auswirkungen der Rationalisierung des Arbeitsprozesses in der fortgeschrittenen Maschinen- und Warenwelt sichtbar zu machen (40).

Dieser Nivellierungsvorgang im Verhältnis zwischen Mensch und Maschine bedingt für Léger die ästhetische Aufgabe, dem Menschen die gleiche, von der Maschine empfangene faszinierende Plastizität zu verleihen, um so der aus diesem Verhältnis zwangsläufig resultierenden neuen Sensibilität gerecht zu werden (41).

Ergebnis jenes Anspruchs ist nicht die malerische Reproduktion realer, aus ästhetischen Motiven bevorzugter Maschinen, sondern mehr ein Ensemble der vielfältigsten, in dieser Anordnung

- 39 Israel: 329: "Die sozialen Beziehungen zwischen Individuen sind zu Tauschbeziehungen nicht-gesellschaftlicher Art geworden, in denen sich das Individuum als Objekt, als Ware wahrnimmt und in denen es die anderen als Objekte erfährt. Der Gesamtprozeß der gesellschaftlichen Interaktionen erscheint daher als ein Austausch von Objekten in Form von Waren, d.h. von bestimmten Tauschwerten."
- 40 Lukács 1970: 178: "Infolge der Rationalisierung des Arbeitsprozesses erscheinen die menschlichen Eigenschaften und Besonderheiten des Arbeiters immer mehr als bloße Fehlerquellen dem rationell vorherberechneten Funkzionieren dieser abstrakten Teilgesetze gegenüber. Der Mensch erscheint weder objektiv noch in seinem Verhalten zum Arbeitsprozeß als dessen eigentlicher Träger, sondern er wird als mechanisierter Teil in ein mechanisches System eingefügt, das er fertig und in völliger Unabhängigkeit von ihm funktionierend vorfindet, dessen Gesetzen er sich willenlos zu fügen hat."
- 41 "L' expression a été toujours un élément trop sentimental pour moi. Je sentais la figure humaine non seulement comme un objet, mais puisque je trouvais la machine si plastique, je voulais donner à la figure humaine la même plasticité ... Léger, im Katalog Paris 1971 - 1972: 66

frei erfundenen mechanischen Elemente (42), deren Gestaltung und Farbgebung beispielsweise im entsprechend betitelten Bild ("Mechanische Elemente", Abb. 33) ein Höchstmaß an Gleichgewichtssinn und konstruktiver Fähigkeit des Malers bezeugen.

Eine derartig beschaffene Umwelt, in der menschliche Beziehungen den Charakter einer "gespenstige(n) Gegenständlichkeit" (Lukács) annehmen, wirkt sich so aus, "daß die Persönlichkeit ... zum einflußlosen Zuschauer dessen wird, was mit seinem eigenen Dasein, als isoliertem, in ein fremdes System eingefügtem Teilchen geschieht" (43). Darin bewegt sich jetzt "der Mensch 'ohne Eigenschaften' Robert Musils, der Mensch ohne Namen, ohne Seele, ohne Blick. Es ist ein alltäglicher 'Jemand', 'der die eisige Wahrheit der unpersönlichen Existenz verkörpert. Das ist das anonyme Individuum der großen Städte, der auswechselbare Mensch, der nichts ist und nach nichts aussieht ... Von dieser Art gibt es heute Millionen. Das ist die Art, die unsere Zeit hervorgebracht hat'" (44).

- 42 "Egli (= Léger - I.B.) non copia le macchine, le inventa. L' elemento meccanico non è per lui un partito preso, un atteggiamento polemico, è invece un mezzo 'per giungere a dare una sensazione di forza e di potenza.'" De Micheli 19702: 222
- 43 Lukács 1970: 180. Vgl. dazu die Metaphern Nietzsches: S. 39, Anm. 92. Neben der "rationalen Zerlegung der Subjekte" in mechanisierte Teilarbeiten gibt Lukács einen weiteren Verdinglichungsgrund an: "Andererseits zerreißt die mechanisierende Zerlegung des Produktionsprozesses auch jene Bande, die die einzelnen Subjekte der Arbeit bei 'organischer' Produktion zu einer Gemeinschaft verbunden haben. Die Mechanisierung der Produktion macht aus ihnen auch in dieser Hinsicht isolierte abstrakte Atome, die nicht mehr unmittelbar-organisch, durch ihre Arbeitsleistungen zusammengehören, deren Zusammenhang vielmehr in stets wachsendem Maße ausschließlich von den abstrakten Gesetzmigkeiten des Mechanismus, dem sie eingefügt sind, vermittelt wird." Ibidem.
- 44 Blanchot: 172, zit. bei Delevoy: 100

Vieles von dieser Beziehungslosigkeit des Menschen zu seinesgleichen in der veränderten Welt veranschaulicht Léger in seinen Werken. "Frau und Kind" (Abb. 34) wirken in ihrer emotionslos - archaischen Starre inmitten der polyvalent - kontrastierend konstruierten Objekte selbst wie Objekte mit zufällig menschlichen Reminiszenzen, ohne greifbaren Bezug zueinander und ohne sinnliche Verbindung zu den Dingen, noch auch zur gleichermaßen konstruierten Landschaft im Hintergrund.

Léger gelingt damit nicht mehr und nicht weniger als die nüchtern-kritische Widerspiegelung eines zeitgenössischen gesellschaftlichen Grundzustandes (45), der seine ästhetische Entsprechung schon in der Position der kubistischen Theorie ihren Anfang nehmen sieht (46), sich jedoch in der stilistischen Eigenart Légers weitaus "wahrer" repräsentiert fühlen muß als in dem kubistisch aufgesplitterten Formenkanon.

Das Entscheidende aber ist, daß bei Léger der Verdinglichungsprozeß aus ästhetischer Distanz lediglich konstatiert wird und nicht, wie es im Futurismus geschieht, zum höchsten Ideal erhoben wird. "Wir fühlen mechanisch. Wir fühlen uns aus Stahl erbaut. Auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!" heißt es im Manifest zur "Arte meccanica" euphorisch (47).

- 45 Léger ist sich der Notwendigkeit des Widerspiegelungscharakters im Kunstwerk auch vollauf bewußt: "Ein Kunstwerk muß, wie jede andere geistige Manifestation, für seine Epoche bezeichnend sein. Die Malerei ist, weil sie visuell ist, notwendigerweise der Reflex der äußeren Zustände und nicht psychologisch." Léger 1914: 145
- 46 Vgl. z.B. Georges Braque: "Man darf die Dinge nicht nur abbilden wollen. Man muß in sie eindringen, man muß selbst zum Ding werden." Zit. in Hess: 54
- 47 Prampolini/Pannaggi/Paladini: 282. Vgl. Dok. 11, S.325, Z.19 f

Dokumentiert wird so die totale Identifikation der futuristischen Künstler nicht nur mit dem dynamischen Ausbau der kapitalistischen Struktur durch die Industriebourgeoisie in Italien, sondern gleichermaßen finden auch jene gravierenden Modifikationen im Gesellschaftsgefüge enthusiastische Zustimmung, deren Erscheinung mit dem Begriff der Verdinglichung bezeichnet wurde und die als unmittelbare Folgen diesem Ausbau zuzuordnen sind, weil Kapitalkonzentration, Erhöhung des Konkurrenzdrucks und diesbezügliche Kompensationsversuche mittels der Militarisierung der Produktion diesen Prozeß erheblich verstärken (48).

Das Spezifische der futuristischen Position tritt vor dem Hintergrund der übrigen zeitgenössischen Kunstproduktion umso markanter hervor, als "Pittura metafisica" und "Novecento" - Malerei in Italien sowie "Abstrakte Kunst", "Expressionismus" und "Dada" auf europäischer Ebene eher die Tendenz einer Fluchtreaktion anzeigen, insofern entweder Objekte aus ihrem logischen, funktionalen Zusammenhang herausgenommen werden (Pittura metafisica) und so in ihrer willkürlichen Vereinzelung deren "imagische" Dingqualität offenbaren, die vollkommen von den äußeren realen Bedingungen abstrahiert, sie mit alltäglichen, in ihrer Isolierung aber das Odium des Rätselhaften annehmenden Mitteln rekonstruiert und den Menschen durch die Kunstfigur des "manichino" ersetzt (Vgl. z.B. "Sitzender Manichino" von De Chirico, Abb. 35) (49).

48 Grundbedingung für diesen Prozeß bleibt die veränderte Organisation der Arbeit in der Gesellschaft: "Die manufakturmäßige Teilung der Arbeit unterstellt die unbedingte Autorität des Kapitalisten über Menschen, die bloße Glieder eines ihm gehörigen Gesamtmechanismus bilden; die gesellschaftliche Teilung der Arbeit stellt unabhängige Warenproduzenten einander gegenüber, die keine andere Autorität anerkennen als die der Konkurrenz, den Zwang, den der Druck ihrer wechselseitigen Interessen auf sie ausübt..." Marx 1970: 377

49 Vgl. die Überlegungen Giorgio De Chiricos 1912: "Was wird das Ziel der zukünftigen Malerei sein? ... Die völlige Ausscheidung des Menschen als Führer oder Mittel, um Symbole, Empfindungen, Gedanken auszudrücken, die endgültige Befreiung der Malerei von Anthropomorphismus, der auch die Skulptur erstickt? Man muß jedes Ding, auch den

Oder der gleiche Vereinzelungsprozeß wird nicht nur malerisch, sondern mit den wirklichen Objekten vorangetrieben, indem diese "nicht als Spiegelungen oder Repräsentanten einer bestehenden Umwelt" auftreten, sondern "die Gegenstände, die sie sind" bleiben, aber als Massenprodukt "in die fremdmöglichste Umgebung des Museums" eingebracht (50), die Dingwelt ironisieren und so möglicherweise eine nicht unbegründete Furcht vor ihren potentiellen Auswirkungen kaschieren (Dada). "Der Kampf gegen den Mythos der Kunst wird mit der Mythologisierung der Banalität geführt (51)."

Auch der Expressionismus in seiner ekstatischen Farb- und Formenwillkür, das rückwärtsblickend-archaisierende "Novecento" betreiben wie viele "abstrakte" Versuche den Rückzug auf das innere Ich aus dem Entsetzen über den Zustand der äußeren Welt, anklagend oder sich eigene idealische Harmoniestrukturen erschaffend.

Die "Arte meccanica" hingegen, mit diesem Zustand identifiziert und in "alter" futuristischer Tradition bemüht, ihn gar zu perfektionieren, bedient sich bei der Verwirklichung dieses Anliegens der von Balla und Depero entwickelten Prinzipien für eine "Neukonstruktion des Universums". Allerdings geschieht das unter dem Einsetzen einer gewissen Verengung des futuristischen Sichtwinkels, denn mit der quasi religiösen Dimensionen annehmenden Fixierung auf "die Maschine" schlechthin (52) be-

Menschen, in seiner Eigenschaft als Ding sehen ..." Zit. nach Russoli: 56

50 Merkert: 74

51 Ibid. Der dadaistische Anti-Kunst-Impetus bedeutete nach eigener Auffassung die Verweigerung bürgerlicher Inhalte, "doch erweist sich eine solche Verweigerung und der damit verbundene Rückzug in 'reine' Kunst oder umgekehrt, der Rückzug in die 'reine' Kunst und die angeblich damit einhergehende Verweigerung bürgerlicher Inhalte, nicht als Überwindung bürgerlicher Kunst, sondern als deren höchste Entwicklungsstufe." Damus, Braunschweig 1973: 39

52 "Die Maschine gibt den Takt für den Gesang des Genies an. Die Maschine ist die neue erleuchtende, herrschende, ihre Gaben verteilende und strafende Gottheit unserer Zeit, die futuristisch, d.h. der großen Religion des Neuen ergeben

gibt sich diese Kunst mehr und mehr der Möglichkeit, eine vom maschinengeprägten Herrschaftsmechanismus halbwegs unabhängige Position zu bewahren, wie sie etwa noch Depero ungeachtet seiner eigenen Maschinenbegeisterung für verteidigungswert hielt.

Stellt man die historischen Gegebenheiten der entsprechenden Epoche in Rechnung, so ist freilich diese Verengung im Zeichen faschistischer Konsolidierungsbemühungen nicht einfach zufallabhängig. Vielmehr zeigen sich hier erste Auswirkungen des oben beschriebenen klassenmäßigen Distanzierungsprozesses, der in seinen Bürokratisierungsfolgen den Freiraum futuristischer Radikalität systematisch einengen mußte.

Konkrete Bezüge der Maschine zu ihrem sozialen Kontext hatte der Futurismus nie dargestellt; die hymnische Verherrlichung der "vielstimmige(n) Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten" im Gründungsmanifest (53), der Arsenale und Werften, der Bahnhöfe, Fabriken, Brücken, Dampfer, Lokomotiven, Autos und Flugzeuge verharnte im je konkreten Einzelfall in der metaphorisch-individuellen Ästhetik, wie sie der genannte Text bereits vorstellt. Was sich in dieser Hinsicht etwa über Prampolini sagen ließe, kann durchaus exemplarischen Rang für die "Arte meccanica" schlechthin beanspruchen: Daß hier die Maschine nicht in ihrer praktischen und sozialen Funktion als Grundlage der industriellen Technik begriffen wird, sondern um ihrer selbst willen als Ursprung von Analogien und schließlich "normatives Prinzip jeder anderen menschlichen und natürlichen Form (54)."

Von daher setzt sich der Trend zur Mechanisierung des Menschenbildes, aber auch der Landschaft und der Umwelt überhaupt fort.

ist." Prampolini/Pannaggi/Paladini: 283. Vgl. Dok. 11, S. 328, Z. 99 f.

53 Vgl. Dok. 1, Punkt 11, S.292, Z. 47 f.

54 "... la macchina, però, non è assunta nel suo contesto e nelle sue relazioni di ordine strumentale, ossia come fondamento della tecnica industriale, ma viene contemplata per se stessa, svincolata dalla sua destinazione pratica e assunta come fonte di analogie sempre più larghe fino a diventare principio normativo di ogni altra forma, umana e naturale." Menna: 80

Allein der Titel des Bildes von Prampolini "Architettura femminile oppure Scomposizione di nudo" (Abb. 36) belegt die Angleichung und Vermischung von Mensch und Materie, womit im Grunde lediglich ein altes theoretisch formuliertes und praktisch befolgtes futuristisches Prinzip weiterentwickelt wird. Boccionis "Materia" etwa (vgl. Abb. 5) aus den Jahren 1911/12 bemüht sich um die Lösung des malerischen Problems, wie die wahrgenommene Durchdringung von Figur und Ambiente formal wiederzugeben sei. Um den dynamischen Charakter dieses Durchdringungsprozesses zu verdeutlichen, bedient sich Boccioni der divisionistischen Farbauftragung, so daß die durch das einfallende Licht empfundene Oberflächenvibration der einzelnen Volumina die eigentlichen Raumebenen (55) aufzulösen vermag.

Prampolinis Darstellung hingegen (Abb. 36) gehorcht dem neuen Prinzip der "Arte meccanica", indem der impressionistisch - flüchtigen, in der Atmosphäre aufgelösten Form eine durch Geometrisierung und Verfestigung unzerstörbare Bild-Architektur entgegengesetzt wird, die in ihrem Streben nach Ewigkeitswert und statischem Gleichgewicht überzeitlich wirken und daher eine neue "klassische" Kunst einleiten könnte (56).

Als Reminiszenz an vergangene Klassik wird, zumindest bei Prampolini, immerhin der weibliche Akt wieder in den bildlichen Themenkreis aufgenommen. Nahezu in der Bildmitte postiert und in deutlicher Untersicht gegeben, ragt die torsoshaft konstruierte Figur einem mechanischen Monument gleich zum oberen Bildrand, dabei von scharf konstruierten kubischen Architektu-

55 Zusätzlich zur Durchdringung von Figur und Ambiente wird die Eindeutigkeit der Trennung Innen- und Außenraum in Frage gestellt: die Figur - hier die Mutter des Malers - sitzt frontal zum Betrachter auf einem Balkon o.ä., der hinter ihrem Rücken sichtbare Außenraum mit Häusern schiebt sich durch die facettenartig verlängerten Häuserflächen und -kanten über die Figur hinweg in den vorderen Raum.

56 Paladini: 2 "Nei riguardi della tecnica, poi, saremo fatalmente portati (per la natura stessa del soggetto e del suo valore ermetico) all' antiimpressionismo. ... voi ritroverete in tutte le nostre ricerche una tendenza a stabilire dei valori eterni e degli equilibri indistruttibili. Non più l'atmosfera nell' irradiazione annientatore

ren im Hintergrund umstellt, während die Elemente des Bildvordergrunds aus mehr kurvigen bis kreisförmigen Körpern gebildet werden.

Der futuristische Dynamismus scheint hier zum Stillstand gekommen, denn die Überwiegend großflächige Farbgebung, die perspektivisch stark akzentuierte Objektkonstruktion und nicht zuletzt die idolhaft-anonyme Stare der Figur lassen in ihrer Gesamtwirkung eher an die Überzeitlichkeit der metaphysischen Tradition denken, wie sie insbesondere von De Chirico und Carrà begründet worden war.

Ein entscheidender Phasenwechsel kündigt sich damit an. Nicht mehr die Destruktion aller überlieferten Formen und Institutionen in Kunst und Kultur gilt es um jeden Preis zu betreiben, sondern die konstruktive Suche nach einer verwertbaren Tradition als Grundlage für einen künstlerischen Ausdruck, der den neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten angepaßt sein soll, ist nunmehr als Hauptziel anzusehen.

Bei diesem Unterfangen aber divergieren die Auffassungen so erheblich, daß es zu einer die künftige kulturpolitische Szenerie des faschistischen Italien beherrschenden Aufspaltung in avantgardistische und nicht-avantgardistische Strömungen kommt (57).

Die zweite Generation futuristischer Künstler erkennt hierbei als "Tradition" lediglich jene formalen und inhaltlichen Erzungenschaften an, die Marinetti, Boccioni, Severini, Balla etc., also ihre unmittelbaren Vorgänger, der italienischen

di Manet, Renoir o Medardo, liquefazione meravigliosa della forma nell' atmosfera ma la geometrizzazione e solidificazione verso un' architettura unica ed indistruttibile. Limpido sogno al di fuori del tempo! Pensiero e calcolo, antisensorialismo ed antigravitosismo, arte rigida e metallica, arte classica!"

- 57 Unberührt hiervon bleibt die über alle Auseinandersetzungen in der kulturellen Szene Italiens hinweg bestehende "offizielle" und akademische Malerei, Skulptur etc. Sie kann für die Themenstellung der Arbeit außer acht gelassen werden.

Kunst in Theorie und Praxis vermittelt hatten (58). Oberstes Kontinuitätsprinzip bleibt, wie z. B. das Manifest zur "Arte meccanica" zeigt, die "modernolatria", die Verherrlichung des "modernen Lebens" mit seiner maschinengeprägten Realität.

In ganz anderer Weise begreift die Gegenströmung die neuen Erfordernisse. "Tradition" meint hier historisch weit zurückgreifend ein Konglomerat besonderer Individualleistungen aufgrund wesentlicher Eigenschaften, die, als spezifisch italienisch klassifiziert, erneuerungsbedürftig beziehungsweise erhaltenswert erscheinen, etwa weil sie den Mythos der "Nation" zu untermauern geeignet sein könnten.

Die Abkehr des Futurismus vom Dynamismus früherer Vehemenz wäre als bloß künstlerisches Phänomen nicht erschöpfend zu begründen. Der politische Nachkriegs-Machtkampf hatte sich zugunsten des faschistischen Systems entschieden und sich auf den Weg begeben, die letzten Relikte der liberalen Ära zu beseitigen. Zwar konnte sich der Futurismus in mancherlei ideologischer Hinsicht in diesem neuen System repräsentiert fühlen, etwa was die vom Nationalismus formulierten Ziele betraf. Jedoch wurden ihm gleichzeitig die Grenzen aufgezeigt, an denen der Einfluß einer künstlerischen Bewegung enden mußte, in konkrete politische Prozesse einzugreifen. Die futuristische

- 58 Der "Secondo Futurismo" bleibt damit der Sicht dieser seiner Vorgänger treu, die neue Ära in Italien mit dem Futurismus selbst beginnen zu lassen und sich glücklicherweise auf keine "passatistische" Tradition stützen zu müssen. (Vgl. dagegen die Ausführungen im Kapitel I, Abschn. 5 dieser Arbeit). Noch 1920 wird hervorgehoben, daß die eigentliche italienische Tradition darin bestehe, nie irgendeine Tradition besessen zu haben: "Noi diciamo che la vera tradizione italiana è quella di non aver mai avuto tradizione alcuna, giacchè la razza italiana è una razza di innovatorie di costruttori. In nessun momento della storia della pittura italiana, si trova un vero e proprio ritorno all' imitazione di epoche precedenti. Tutti i grandi pittori italiani furono assolutamente originali e novatori." Dudreville/Fumi/Russolo/Sironi: 164

Utopie einer "Artecrazia", in der Künstler die Regierungsgewalt ausüben und Ressort-Fachleute die Verwaltung übernehmen würden, mußte in dieser kapitalistisch strukturierten Wirklichkeit ein reines Denkmal bleiben, zumal der Faschismus in dieser Hinsicht nichts änderte. Der Versuch, mit Hilfe künstlerischer Phantasie, also letztlich ästhetischer Prinzipien das gesamte "Leben" selbst in ein Kunstwerk, und zwar ein futuristisches, umzugestalten, war schlichtweg gescheitert, womit auch die Rolle, die bürgerliche Kunst von jeher einnahm, keinen nennenswerten Wandel erfuhr.

So blieb denn dem Futurismus, sich innerhalb des Systems einzurichten. Da er mitgeholfen hatte, es in dieser neuen Form zu etablieren, durfte er in bezug auf gewisse Forderungen nach Repräsentation und Unterstützung durch das Regime einige Erwartungen hegen (59).

Doch zum einen bekennt Mussolini freimütig seine persönliche Interesselosigkeit an künstlerischen Dingen (60), zum anderen

59 Diese Erwartungen sind formuliert in dem 1923 veröffentlichten "Manifesto al Governo fascista: I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani" von Marinetti. Sie umfassen die Verteidigung der jungen modernen italienischen Künstler gegen die Macht der Arrivierten, die Einrichtung von Kredit-Instituten speziell für Künstler, die Verteidigung der "Italianität" auf verschiedenen Sektoren, die Beseitigung der Kunstakademien, freie Kunstwettbewerbe und Erleichterungen verschiedenster Art für die Künstler, vom Autorenrecht bis zu reduzierten Transport- und Reisekosten, eine proportionale Repräsentanz der Avantgarde bei allen künstlerischen Veranstaltungen etc. In: Marinetti 1968: 489 f.

60 "Noi siamo un popolo giovane che vuole e deve creare e rifiuta d'essere un sindacato di albergatori e di guardiani di museo. Il nostro passato artistico è ammirevole. Ma, quanto a me sarò entrato tutt' al più due volte in un museo." Zit. ibd.: 490. Im Übrigen hatte Mussolini 1915 schon dem Futurismus geforderten Raum seiner Zeitung "Popolo d'Italia" für dessen Polemik mit der Begründung verweigert: ... "Tutti i nostri sforzi tendono all' azione e a null' altro non escludiamo che domani si possa anche fare del futurismo e della polemica, su di esso, ma oggi abbiamo di più urgenti cose da fare ..." Lettera di B. Mussolini a F. Cangiullo, 24. 2. 1915. In: Archivi I:353 f. Anlaßlich eines Besuches der Biennale 1934 äußert Mussolini zudem den Grund seines geringen Interesses für die

wird im Zeichen der Konsolidierungserfordernis des faschistisch gewordenen Staates der angeführte Distanzierungsprozeß in Gang gesetzt mit dem Ziel, futuristische Radikalisieren auch aus der Kunst zu eliminieren.

Daß es daher der Futurismus nicht sein konnte bzw. sein durfte, durch den sich dieser neue Staat bildnerisch repräsentiert fühlen würde, folgte nunmehr ausgerechnet jener Ardengo Soffici, der ab 1913 zusammen mit Papini durch die Zeitschrift "Lacerba" der futuristischen Bewegung entscheidende Impulse verliehen und mit kritischer Theoriebildung zu ihrer Durchsetzung beigetragen hatte. Als stärkstes Argument hierfür fungiert auch in diesem Fall ein praktisch-politisches: "Wir haben schon gesehen, daß diese futuristische Tendenz (d.i. die strikte Zurückweisung der Vergangenheit und die gleichermaßen vehemente Wendung zur Zukunft, die revolutionäre Zerstörung aller anerkannten Werte, wodurch die Epoche der totalen Freiheiten eingeleitet werde, und die ästhetische Willkür, nach der jede Form optimal wäre, wenn sie nur unerhört und unveröffentlicht sei - I.B.) genau jene ist, der der russische Bolschewismus folgt und die er logischerweise glorifiziert; und dies wird hinreichend demonstrieren, daß auch sie nicht die Tendenz sein kann, die den allgemeinen Zielen des Faschismus am besten dienen würde. Der Faschismus, der zwar eine revolutionäre, aber keine subversive und extremistische Bewegung ist, tendiert nicht zur Umkehrung der Werte, sondern zu ihrer Klarstellung, er erlaubt nicht die Anarchie und die Willkür, sondern bemüht sich um die Wiederaufrichtung und

Malerei: "Io di pittura non m' intendo. Per capir di pittura bisogna fare confronti. Non so farli. Io m' intendo d' architettura. L' architettura mi piace." Wiedergegeben in Ogetti: 437. Wie widersprüchlich weil opportunistisch Mussolini insgesamt kulturpolitisch argumentiert, auch in bezug auf die also bevorzugte Architektur, stellt Alfredo Rocco fest, "che per tanti anni ha lavorato vicino a Mussolini ...: 'Mussolini va sempre avanti, ma non in linea retta. Va avanti a zig-zag, dando ai più opposti, successivamente l' impressione d' avvicinarsi a loro; e invece fa la sua strada.' Ibid.: 436. Anzufügen bliebe, daß dies ebensowenig wie im übrigen politischen Bereich "sein Weg" allein gewesen ist.

Stärkung des Gesetzes (61)."

Die Zwiespältigkeit der futuristischen Situation unter dem Faschismus ist damit offenkundig: Einerseits wird aus der beschriebenen Ästhetisierung der Politik ein künstlerischer "Alleinvertretungsanspruch" abgeleitet, der durch die gemeinsame Kampfzeit von Marinetti und Mussolini zusätzlich eine emotionale Motivation erhält. Nach futuristischer Auffassung initiierte die ideologisch fundierte künstlerische Revolution schließlich eine adäquate gesellschaftlich-politische, deren Aufgabe es nunmehr sei, diesen ihren Ursprung zu bewahren und zu fördern (62).

Andererseits hat das tatsächlich erreichte "risorgimento borghese" nur wieder alte bürgerliche Strukturen reproduziert und diktatorisch verstärkt, so daß es zum eigenen Fortbestehen alle potentiellen Faktoren ausschalten mußte, die die bestehenden Hierarchie- und Ordnungsvorstellungen hätten in Zweifel ziehen können. Das dem Futurismus anhaftende Odium des - wie Soffici bestätigt - Anarchischen bildete einen solchen Faktor.

Als möglicher Ausweg aus diesem Dilemma bot sich dem Futurismus, dem faschistischen Traditionsverlangen entgegenzukommen und zunächst den Versuch zu unternehmen, durch formale Änderungen der Bildstruktur etwa das Empfinden der Überzeitlichkeit des Dargestellten zu vermitteln, um so zumindest einer Bedingung "klassischer Kunst" zu genügen (vgl. Prampolinis "Architettura femminile", Abb. 36).

Andere als derartige formale Konzessionen aber wurden nicht zugestanden, da dies das Ende der futuristischen Bewegung bedeutet hätte. Die vom Futurismus angebotene Maschinenästhetik, wie sie über die Jahre hinweg entwickelt worden war, erschien ihm selbst als die einzig adäquate "Tradition" des neuen faschistischen Staates, und insofern wählten sich die Futuristen

61 Soffici: 507. Vgl. Dok. 12, S. 330, Z. 31 f.

62 "La rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica, cioè il Futurismo e tutte le avanguardie."
Marinetti 1968: 491

mit ihren Bildern der "Arte meccanica" staatskonform weil ebenso "revolutionär" wie die politische Führung Italiens sich für sie präsentierte. Die Maschine als Sujet verlangte in dieser Kunst "quasi die Wertigkeit eines Mythos, vergleichbar der Wertigkeit des menschlichen Körpers in der klassischen Kunst (63)."

Modernes technisches Gerät wird - wie Fillias "Turbine" (vgl. Abb. 37) - stilisiert zum "mechanischen Idol", und als eine solche geistige Konstruktion repräsentiert es plastisch das maschinelle System "Turbine" in der Summe seiner Kräfte und der davon ausgehenden Empfindungen (64). Es wird eingestellt in einen durch farbige Flächen montierten Raum, in dem sich die ihn bildenden Elemente überschneiden und durchdringen, so daß seine Struktur ähnlich schwer zu definieren ist wie in Prampolinis architekturnaler Darstellung (Abb. 36). Es ist dies ein Charakteristikum, dem Sujet jene überzeitliche Monumenten- oder Idoleigenschaft zuzuordnen, aus der der Futurismus von einer oftmals "zu ausführlichen Analyse der Formen selbst" durch den Eintritt "in eine Periode festen und sicheren Konstruktivismus" "eine viel größere, weitere und synthetischere plastische Vision" schaffen will (65).

Dazu reichen für Giovanni Korompay bereits gewisse Bruchstücke der maschinellen Wirklichkeit aus. "Der Zug" von 1922 (Abb. 38) zeigt lediglich Teile des Kessels und des Räderwerks, und in dieser gleichsam telephotographisch wirkenden Sicht gewinnen die einzelnen Realitätsfragmente in Form und Farbe ästhetisches Eigengewicht.

63 Paladini: 2

64 Vgl. Fillia/Curtoni/Caligaris: Andere "mechanische Idole" bilden Flugzeug - Auto - Fahrrad - Wolkenkratzer - Linotype - Lautsprecher - Elektrisches Licht - Hydraulische Presse - Kessel - Kältemaschine.

65 Dudreville/Funi/Russolo/Sironi: 163

Das neue Ziel des Futurismus, der so bezeichnete "Konstruktivismus", formal aus der antiimpressionistischen Verfestigung der Bildstruktur gewonnen, manifestiert sich in einer Unzahl von Bildern, die fixiert sind auf die weiterhin zunehmende Mechanisierung des Lebens. Die Landschaft unterliegt diesem Prozeß ebenso (vgl. Fillia: "Paesaggio meccanico", Abb. 39) wie der Mensch selbst. Ivo Pannaggis "Konstrukteur" (Abb. 40) ist seinerseits aus jenen technischen Elementen konstruiert, mit denen er hantiert. In letzter Konsequenz illustriert Nicolay Diulgheroff die futuristische Ansicht, daß die einzige Rettung darin bestehe, mechanisch zu leben und selbst zum Objekt zu werden (66): "Der rationale Mensch" (Abb. 41) ist nunmehr nicht einfach jener, der sich den technischen Objekten angleicht, sondern umgekehrt verkörpert ihn eine geometrisierend anthropomorphe Maschine.

Im sich konsolidisierenden Faschismus sieht sich der Futurismus nunmehr einer Situation ausgesetzt, die bestimmt wird durch einen politischen Widerspruch in diesem System: Einerseits soll, wie beschrieben, mit Hilfe von "produttivismo" - und "combattenti" - Thesen der Gedanke einer "Gemeinschaft" ideologisch gefestigt werden, in der dank breiterer Kapitalstreuung (Aktienbesitz) und organisatorischer Veränderungen (Einführung eines "Betriebsverwalters", gestatore d' impresa) (67) die Aufhebung der bisherigen Klassengegensätze verwirklicht würde. Die technologische Entwicklung könnte diesen Prozeß beschleunigen.

Andererseits ließ der Faschismus von Beginn an keinen Zweifel daran aufkommen, daß er seine Vorstellungen von der zeitgenössischen Gesellschaftsstruktur an dem Modell orientieren würde, das Pareto in seinem "Trattato" konzipiert hatte (vgl. Kap. I, Abschn. 4.2), also eliten- und führerbestimmt und damit ver-

66 Ferinando: 499. "Non esiste altra salvezza che vivere meccanicamente, foggarsi un' anima d' interpretazioni inerenti a quest' unica possibilità: 'io SONO gli oggetti che mi circondano, movimento spirito calore - ...'"

67 Vgl. hierzu Priester: 216 ff.

schärft hierarchisch (68).

Je offener dieser letztere Aspekt im weiteren ökonomischen Verlauf des Faschismus zutage trat, desto umfassender mußten die ideologischen Beeinflussungsversuche gestaltet werden, das Empfinden einer allgemeinen Interessengleichheit innerhalb einer homogen scheinenden "Nation" zu suggerieren.

Diese Erfordernisse beinhalteten neben der Suche nach "positiven" Ideologieelementen, die schließlich mit dem Rückgriff auf "rinascimento" - und "romanità"-Gehalte wirksam abgeschlossen werden konnte, auch notwendig die Abwehr aller Äußerungen, deren Tendenz zum einen reale gesellschaftliche Zustände spiegelten, zum anderen die mit terroristischen Mitteln durchgesetzten sozialen "Harmonie"-Strukturen als artifiziell errichtete entlarvten.

Indem der Futurismus nicht auf die vom Faschismus geförderten vorindustriellen Mythen, sondern auf den noch relativ jungen Mythos der Maschine verwies, befand er sich in der paradoxen Situation, trotz der grosso modo bedingungslosen Identifikation mit den Zielen des faschistischen Regimes (- soweit der Futurismus diese erkennen konnte -) im allergünstigsten Fall lediglich geduldet zu werden. Von der Substanz der futuristischen Maschinenverherrlichung her, die soweit ging, nach Art etwa eines Tierschutzvereines eine "Gesellschaft zum Schutz der Maschine" zu fordern (69), hätte die futuristische Malerei

68 Mussolini 1955: Bd. XVII, 234: "Der Partito Nazionale Fascista ist eine freiwillige Miliz, die im Dienste der Nation steht. Sie betreibt ihre Aktivität unter Betonung der folgenden drei Angelpunkte: Ordnung, Disziplin, Hierarchie". Zit. nach Priester: 229. Nachdem die faschistische Partei sich nicht nur zum Instrument der Reaktion und Repression, sondern auch als Zentrum politischer Einheit des Finanzkapitals, der Großindustrie und der Agrarier entwickelt hatte, verlor sie ihren ursprünglichen Charakter einer autonomen Bewegung gewisser sozialer Mittelschichten und verschmolz innig mit der politischen und ökonomischen Struktur der herrschenden Klassen. (Vgl. Togliatti 1928: 591 ff.) Auf diese Weise wurde das hierarchische Parteienmodell auf die Gesellschaft insgesamt transponiert, in erster Linie nach den autoritären Maximen des Nationalismus (in den Paretos Theorien eingeflossen waren).

69 Vgl. Azari: 186 f.

ja durchaus in propagandistischer Absicht das Placet beispielsweise der Industriebourgeoisie erhalten können, die solch dargestelltes Gerät in praxi produzierte und aus systemimmanenten Gründen daran interessiert war, diese Produktion zu expandieren. Doch eine derartige Vereinnahmung würde die Aufgabe einer Position bedeutet haben, wonach bürgerliche Kunst, zumal eine sich als "avantgardistisch" begreifende, autonom zu sein habe und damit auch die absolute Freiheit des Systems repräsentierte, das ihr diese Freiheit zugestehe.

Das Zentrum futuristischer Darstellungen bildete der zeitgenössische Mechanisierungs- bzw. Verdinglichungsprozeß: die Materie kommt zu ihrem Ausdruck. Damit gerät diese Kunst trotz oder besser gerade wegen ihres diesen Prozeß affirmativ behandelnden Inhalts in Opposition zur totalitär sich verengenden Auffassung des Regimes, denn "je totaler die Gesellschaft, je vollständiger sie zum einstimmigen System sich zusammenzieht, desto mehr werden die Werke, welche die Erfahrung jenes Prozesses aufspeichern, zu ihrem Anderen" (70). Bevor nicht der Verschleierungsmechanismus sozialer Zustände einen gewissen Perfektionsgrad erreicht hatte, konnte das System nicht als konsolidiert gelten. Rückwärtsgewandte Utopien, wie sie etwa die "Novecento" - Malerei und -Literatur entwarfen, mußten daher allemal ungefährlicher und zweckdienlicher für einen Staat erscheinen, der seine autoritär-diktatorische Struktur vor den Bürgern legitimieren und durch sie legalisieren wollte, als futuristisch antitraditionelle es je hätten sein können.

Die offizielle, nationalistisch ausgerichtete Ideologie für den kulturellen Sektor dementiert denn auch durch ihren Sprecher Forges-Davanzati die Gültigkeit des futuristischen

70 Adorno 1970: 53. Weiter heißt es dort: "Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind. Die Kategorien des Realistischen und Symbolischen sind gleichermaßen außer Kurs gesetzt. Weil der Bann der auswendigen Realität über die Subjekte und ihre Reaktionsformen absolut geworden ist, kann das Kunstwerk ihm nur dadurch noch opponieren, daß es ihm sich gleichmacht." Ibid.: 54

Mythos im Namen einer spezifisch italienischen Humanität (71), die "säkular und unsterblich" sein müsse (72) und eine totalitäre, tyrannische, intransigente Staatsorganisation nicht nur rechtfertige, sondern definitiv erfordere (73).

Prezzolini sieht ganz richtig, dezidiert noch als Soffici, "als Freund klarer Gedanken ... in der Entwicklung, die der Faschismus genommen hat, keinen Platz für den Futurismus. Die Art, in der sich der Faschismus konkretisiert, seine Existenzgründe, seine Programme widerstreben dem Programm und den Realitäten des Futurismus als Kunst. Der Faschismus will, wenn

71 Forges-D'Avanzati: 39: "Wir bestreiten, daß der Mensch der faustische Homunculus ist, der der Hypothese des Laboratoriums als abstrakte Schöpfung entspringt und weder Geschichte noch Sprache noch Tradition mehr kennt. Wir bekämpfen und stellen uns auch mit unseren Taten gegen den mechanischen Menschen, der uns die mechanische Kultur bringen könnte und wollte, die sich überall mächtig ausdehnt und unter Entwicklung der Herrschaft des Mittelmäßigen die Eigenheiten des Geistes zermalmt. Wir wollen dies alles nicht ! Wir wollen endlich einen Typus von Menschlichkeit in der Welt schaffen, und dieser Typus ist der unsrige." Vgl. Dok. 13, S. 332, Z. 32 f.

72 Ibid.: 38

73 Ibid.: 39 f. "... wenn die Gegner uns totalitär, dominikanisch, intransigent, tyrannisch nennen, so erschreckt nicht über diese Adjektive. Nehmt sie in Ehren und mit Stolz auf, weil Ihr den unwissenden Gegnern erwidern könnt, daß jedes dieser Adjektive die großen Momente der Geschichte begleitet hat, in denen sich das Imperium, die Kirche und alle säkularen Formen der Gesellschaft gebildet haben ... Ja, ja, wir sind totalitär! Wir wollen es sein, von morgens bis abends, ohne divergierende Gedanken: Faschisten in der Familie, Faschisten im Studium, in der Politik, in der Gesellschaft, in der Kunst, Faschisten in der Hoffnung und im Glauben ... Wir wollen tyrannisch sein, weil wir mit dieser Tyrannei uns und den uns Nahestehenden, unseren Söhnen und Neffen die Leiden des gegenseitigen Nichtverstehens ersparen und schließlich in der Lage sind, ihnen eine Norm auch für das zukünftige Leben hinterlassen zu können". Vgl. Dok. 13, S. 332, Z. 44 f.

ich nicht irre, Hierarchie, Tradition, Autoritätsgehorsam sein. Der Faschismus gefällt sich darin, Rom und die Klassizität zu beschwören. Der Faschismus will sich in den Grenzen halten, die von den großen Italienern und den großen italienischen Institutionen gezogen wurden, einschließlich des Katholizismus. Der Futurismus ist jetzt von all diesem der Gegensatz. Der Futurismus ist Protest gegen die Tradition, ist Kampf gegen die Museen, gegen den Klassizismus, gegen die scholastischen Ruhmestaten ... " (74).

Vervollständigt wird diese Unvereinbarkeitsliste zwischen Faschismus und Futurismus durch politische Argumente, die darauf abzielen, den einstigen Freund und Helfer der ersten Stunde so umfassend als antiitalienisch zu diskreditieren, daß der Distanzierungsprozeß der "Ordnungsmacht" von der diese Ordnung in einigen Aspekten anzweifelnden Kunstströmung als selbstverständlich und Überlebensnotwendig erscheint. Als geistige Sturmspitzen der Angriffe fungieren dabei der Vorwurf des Internationalismus, womit, kurios genug hinsichtlich des intensiven futuristischen Kampfes gegen sozialistische, also internationalistische und mithin antinationale Tendenzen, alte nationalistische Kampfziele gegen den Futurismus selbst gewendet werden; und das politische Faktum der Anerkennung des Futurismus als offizielle Kunst im Rußland unter bolschewistischer Führung.

Weil spätere Angriffe aus faschistischen Reihen auf den Futurismus in ihrer Substanz eigentlich kaum über die Argumentation Prezzolinis hinausgehen, allenfalls die rassistische Komponente hinzutritt, soll der Artikel aus dem "Secolo" noch etwas ausführlicher zitiert werden: "Eine Eigenschaft von glühendstem Widerspruch ist jene, die die Internationalität betrifft. Der Faschismus ist eine grundlegend italienische politische Kraft. Er kann keine Bindung mit dem Faschismus anderer Länder eingehen, bzw. mit den Bewegungen, die vom italienischen Faschismus das Etikett übernehmen, weil diese, nationalistisch im Grunde, sich notgedrungen gegen die ita-

lienische Nation stellen müssen (...). Der Futurismus hingegen ist eine internationale Bewegung. Marinetti selbst gibt zu, daß heute russische, amerikanische, australische, deutsche Futuristen aus allen Teilen der Welt existieren. Seine Poesien aus Symbolen tendieren in der Tat zur Internationalität und zum Volapuk (= Kunstsprache - I.B.). Der direkte und legitime Sohn des Futurismus ist die Dada-Bewegung (...) Dada hat, wenn überhaupt, gerade die Verachtung aller Kriegsideale bedeutet. Sie ist die größte, die logischste Manifestation der Nachkriegsanarchie gewesen. Beim Futurismus muß man sich vergegenwärtigen, daß er sich in einem einzigen Staat logischerweise an seinem Platz befand: in Rußland. Dort haben sich Bolschewismus und Futurismus verbündet. Die offizielle Kunst des Bolschewismus ist der Futurismus gewesen. Die Denkmäler der Revolution, die Propagandaplakate, die Bücher waren geprägt von der futuristischen Kunst und ihren Ideen. Und dies ist völlig logisch und kohärent. Die beiden Revolutionen, die gegen die Geschichte gerichteten, haben sich verbündet. Die eine wie die andere wollen die Vergangenheit zerstört sehen und alles auf neuer, industrieller Basis wiederaufbauen. Die Fabrik ist die Quelle der politischen bolschewistischen Ideen gewesen und auch die Inspiration der futuristischen Kunst. - Aber wie die futuristische Kunst mit dem italienischen Faschismus übereinstimmen könnte, ist nicht ersichtlich. Durch ein Mißverständnis, geboren aus einer Nähe von Personen, aus einer Zufälligkeit des Zusammentreffens, aus einem Gären von Kräften wurde Marinetti an die Seite Mussolinis geführt. Während der Revolutionsperiode war das nützlich. In einer Regierungszeit stört das. - Der italienische Faschismus kann das destruktive Programm des Futurismus nicht akzeptieren, sondern muß aus seiner italienischen Logik heraus die Werte restaurieren, die dem Futurismus entgegengesetzt sind. Disziplin und politische Hierarchie sind auch literarische Hierarchie und Disziplin ... Wenn der Faschismus seine Schlacht wirklich gewinnen will, muß er nunmehr den Futurismus in dem, was der Futurismus an Anregungen enthalten konnte, als absorbiert betrachten und ihn in all jenem unterdrücken, was er noch an Revolutionärem, an Anti-

klassischem und Undiszipliniertem vom Gesichtspunkt der Kunst her bewahrt"(...) (75)

Der "Transformationsprozeß", den der Faschismus während seiner Konsolidierungsphase durchläuft, ist seinem Charakter nach ein "Prozeß der fortschreitenden Verengung der Klassenbasis, der nicht zuletzt an der faschistischen Wirtschaftspolitik, ihren zunehmend prokapitalistischen Tendenzen, sichtbar wird ..."

(76). Den ökonomischen und politischen Erfordernissen analog, die daraus resultieren, sollen im Sinne des faschistischen Ganzheitsanspruchs die kulturellen Belange auf diese Verengung zugeschnitten werden (77).

Obwohl also der Futurismus getreu seiner Maxime, Kunst und Leben zu verschmelzen, durch eine "Rekonstruktion des Universums" die Kluft zwischen beiden aufzuheben und in eine neue ästhetische Einheit zu überführen, die natürlich auch das politische Leben einschließt, diese Koppelung von Politik und Kultur selbst betreibt (wie er sie immer schon betrieben hat); obwohl er mit der "Arte meccanica" in der beschriebenen Weise eine gewisse Überzeitliche Klassizität zu erreichen sucht und sogar "Traditionselemente" geltend macht: all dies basiert auf einer ästhetisch gefilterten Realitätssicht, deren Utopiegehalt nichtsdestoweniger spezifische, sich rasch entwickelnde Züge im herrschenden System bereits aufdeckt und dadurch - im Sinne Adornos (vgl. Anm. 70) - der Klassifizierung als Opposition nicht entgehen kann.

75 Ibid.: 288/289. Vgl. Dok. 14, S. 336, Z. 79 ff.

76 Leppert-Fügen: 310. Dieser Prozeß ist erklärbar aus "der ursprünglichen Differenz von Faschismus und Kapitalismus ..., einer Differenz, die sich aus den divergierenden Interessenlagen von Kleinbürgertum und Bourgeoisie ergibt. Die Kapitalisten haben die Organisationen des Faschismus finanziert; die Quelle seiner Macht liegt jedoch in anderen Bereichen: in den antikapitalistischen Volksmassen. Auf diese Rücksicht zu nehmen, bleibt für die faschistischen Führer so lange ein Erfordernis, bis sich der Faschismus einer Militär- und Polizeidiktatur nahezu klassischen Stils angleichen kann." Ibidem

77 "E però la cultura, intesa nel suo miglior senso, non ha di meglio da fare che unirsi, nell' obbedienza all' unica legge di lotta, insieme con la politica." Forges-D'Avanzati: 33. Vgl. Dok. 13, S. 331, Z. 1 f.

IV DIE PARALLELITÄT VON POLITISCHEM UND KÜNSTLERISCHEM
"RITORNO ALL' ORDINE" : KONSOLIDIRTER FASCHISMUS UND
"NOVECENTO"

Es leuchtet ein, daß der italienische Faschismus, weil er sich als politisch-soziale Revolution begriff und als eine solche sich öffentlich deklarierte, entsprechende Insignien zu entwickeln bestrebt war, die den Bruch zum letztlich erfolgreich bekämpften liberalen parlamentarischen System auch bildhaft verdeutlichen konnten (1).

Der Futurismus leitete, wie gezeigt, aus einer Kontinuitätsvorstellung sowie dem über alle weiteren Jahre der faschistischen Ära hartnäckig aufrechterhaltenen Analogieschluß zwischen ihm und dem Faschismus seine vermeintlich vorrangige Anwartschaft auf kulturelle Repräsentanz des Systems ab. Doch der Mythos, nach dem dies System suchte (2), war eben nicht der der Maschine, sondern, parallel zum Distanzierungsprozeß von rebellischen kleinbürgerlichen Massen, ein retrospektiver. Denn Rückgriffe auf historische Formen geschehen nicht nur im Falle der Einbuße eines epochalen Selbstverständnisses (3),

- 1 " Mussolini dice che noi dobbiamo creare un' arte nuova, un' arte fascista, (...) un' arte che sia, rispetto all' arte del 1914, quello che la politica fascista è rispetto alla politica del vecchio regime." Fracchia, zit. nach Silva: 102
- 2 "Oggi, in Italia non è tempo di storia. Niente è ancora concluso. E' Tempo di miti." Mussolini 1922, zit. ibd.:64
- 3 "Es ist Kennzeichen aller historischen Kunstformen, daß sie sich dann ausbilden, wenn eine Epoche ihr Selbstverständnis einbüßt. Die Formen, mit denen sie ihre Umwelt künstlerisch gestaltet und in denen die gesellschaftlichen Verhältnisse sich anschaulich ausdrücken, finden dann nicht mehr zu einem selbstverständlichen und genuinen Stil zusammen, das heißt, es sollen Herrschaftsansprüche künstlerisch artikuliert bzw. legitimiert werden, aber es fehlt die Kraft, eine eigene Herrschaftssymbolik auszubilden. In diesem Falle versucht man durch Form- und Stilübernahmen aus geschlossenen 'heilen' Epochen mit

sondern auch dann, wenn diese Epoche ein derartiges Selbstverständnis noch gar nicht ausgebildet hat, sich aber darum bemüht.

Erst mit dem Erreichen einer fiktiven dritten Stufe im Faschierungsprozeß Italiens, d. h. "mit dem Versuch, sich eine Physiognomie der Respektabilität, der Nobilität, kurz eine Physiognomie der Ordnung zu verleihen" (4), konnten diese Bemühungen Erfolg verheißen. Dazu mußte der Prozeß unter Schaffung einer "defensive(n) soziale(n) Mythologie, welche die Errichtung einer klassenlosen Gesellschaft auf der Basis und im Rahmen der bestehenden Klassengesellschaft vorspiegelt" (5), einmünden in eine "Konstitutionalisierung des Faschismus" (6) mit deren Implikationen: "Starker Staat, Autonomie der Exekutive gegenüber kontrollierenden Vertretungsorganen, stabile Regierungen (...) verbunden mit einem konterrevolutionären Inhalt: mit der Bekämpfung emanzipatorischer Bestrebungen; und mit einem präzisen gesellschaftlich-wirtschaftlichen Zweck: nicht etwa der (...) Befriedigung von Macht- und Herrschaftstendenzen; sondern mit dem Zweck einer durch den Markt nicht

offensichtlich intakten Herrschaftsverhältnissen wenigstens äußerlich die Teilhabe an Geist und Lebensgefühl der 'guten, alten Zeit' zu gewinnen. Dabei erscheint in den Augen der herrschenden Auftraggeberschicht die 'alte' Zeit a priori auch als 'gut', weil in ihr die Herrschaftsverhältnisse offenbar fraglos und konfliktlos garantiert waren. Zugleich empfindet man die ästhetische Produktion solch vergangener 'heiler' Epochen als 'schön' und macht sie in historischer Sicht zur normativen Grundlage der eigenen Ästhetik". Bentmann/Müller: 92 f.

- 4 De Micheli 1974: 78: "... io penso, che si possano distinguere tre tempi diversi di questo processo del fascismo. Uno è il tempo della sua incubazione, il secondo è quello della sua azione sovversiva e il terzo quello che incomincia con la presa del potere e quindi col tentativo di darsi una fisionomia di rispettabilità, di nobiltà, una fisionomia d'ordine insomma."
- 5 Emmerich: 107. Vgl. a. Mussolinis "produttivismo"-Thesen im Kap. III
- 6 Agnoli: 89

mehr erzielbaren Absatzsicherung und einer mit friedlich konstitutionellen Mitteln nicht mehr erzielbaren Stabilisierung der Produktivität gegen die desintegrierende Tätigkeit der Streiks, der gewerkschaftlichen Forderungen und so fort" (7).

Bereits 1923/24 unterstützte daher die italienische Großindustrie entsprechende Tendenzen zu einer "Normalisierung" (8), deren vordringlichstes Ziel die Kanalisierung des willkürlich ausgeübten faschistischen Terrors bildete (9). Möglich aber war dies nur mit einer endgültigen Wendung zum totalitären Staat, der die Gewalt legalisierte (10), jedoch die "Rechtssicherheit für die Organisation des Marktes und (...) bestimmter Gruppen" garantierte, "während für andere Gruppen die Rechtsunsicherheit und der geordnete, polizeistaatliche Terror immer aus dem Hinterhalt drohte" (11).

7 Ibd.: 88

8 Vgl. Castronovo: 69

9 "Sobald der Terror seinen Charakter als punktuell gegen das tätig werdende Proletariat (oder andere Emanzipation anstrebende Gruppen) anwendbare Waffe verliert und sich als Herrschaftsmethode etabliert, wird er für die Konservation bestehender Strukturen disfunktional. Er überrollt die eigene Brauchbarkeit, die eigene Teilrationalität: er zerschlägt nicht nur die Arbeiterorganisation, sondern auch die Organisierbarkeit der Kapitalverwertung." Agnoli: 89

10 "Onde, per liquidare le squadre d' azione non rimaneva al fascismo che trasformarsi in Stato totalitario in senso poliziesco, sia pur con l' apporto di sindacati corporativi che avrebbero dovuto guadagnare una parte del consenso popolare e accreditare il 'contenuto sociale' del rivolgimento politico in alto." Castronovo: 71

11 Agnoli: 89

Die entscheidenden Etappen der Konstitutionalisierung des Faschismus wurden bewältigt mit der Eingliederung der Agrarier in das System, die teils durch freiwillige Zustimmung, teils durch eine erneute Schutzzollpolitik mit resultierender Agrarexpansion zustande kam (12); mit der Zügelung einer wiedererwachten Arbeiteropposition (1925), neuen Wahlgesetzen (1923 u. 1929), der Gründung eines Faschistischen Großrats (Gran Consiglio) als Verbindung zwischen faschistischer Partei und Regierung (13) (1923), den "total faschistischen Gesetzen" (leggi fascistissime, 1926) und der Konstituierung eines "Staatsgerichtshofes" (Tribunale per 'la difesa dello Stato, 1926). Die "Arbeits-Charta" (Charta del Lavoro, 1927) schließlich klärt das Verhältnis von Staat und Wirtschaft unter ideologisch-nationalistischen Vorzeichen: sie hebt die Bedeutung der Privatinitiative auf dem Produktionssektor hervor und räumt dem Staat Eingriffsmöglichkeiten ein (14).

Das somit installierte "Korporative System", dem zwangsläufig auch die Presse integriert wurde, erwies sich in einer bestimmten Phase der italienischen Industrialisierung "als gültiges Modell einer modernen, privatwirtschaftlich produzierenden Industriegesellschaft" (15) und als funktionierendes Instru-

12 Vgl. Castronovo: 73 f.

13 Vgl. Priester: 277

14 Vgl. ibd.: 252 f.

15 Agnoli: 88. Wie umfassend die Lenkung in diesem System ist, beschreibt Sohn-Rethel, dessen auf den Nationalsozialismus gemünzte Aussagen in diesem Fall gleichermaßen Gültigkeit im italienischen Faschismus beanspruchen dürfen: "Hier wurde der Kapitalismus nur noch auf die paradoxe Weise des 'korporativen Staates' möglich, in dem der Widerspruch zwischen Gesellschaftlichkeit der Produktion und der privaten Appropriation des Kapitals die Form einer staatlichen Wirtschaft auf private Rechnung annimmt. Der Staat übernimmt die Unternehmerfunktion in ihrem dispositiven Teil, aber das Kapital bleibt nach wie vor privat. Was produziert wird, in welcher Weise und von wem, mit welchen Profitmargen und zu welchen Preisen, wird zur staatlichen Regelung; der Staat bestimmt über die Einfuhr und Ausfuhr jeder Firma, über die Rohstoffbeschaffung und Rohstoffverteilung; er dekretiert den Lohnstopp für die Bevölkerung als Produzentenmasse und den Preisstopp für

mentarium für die angestrebte Konsolidierung.

Je extensiver der Stand der Kontrollmöglichkeiten über alle wichtigen gesellschaftlichen Sektoren sich entwickelte, desto intensiver mußte zugleich die Ausbildung jener Mechanismen betrieben werden, die die sich keineswegs verringernden, sondern verschärfenden Antagonismen in ihnen überdecken konnten, die das Wunschbild eines statisch begriffenen sozialen Gleichgewichts zu vermitteln mochten.

Der Kunst, zumal der bildenden, wurde neben der publizistischen Propaganda im Vertrauen auf die Aussagekraft des Bildes und des Abbildes eine wichtige Position eingeräumt, diesen Anschein des Gleichgewichtes zu stützen. Nationalistische Direktiven bildeten wie im politischen Geschehen (16) auch für den künstlerischen Bereich einen Orientierungsrahmen, innerhalb dessen sich die retrograde Mythologie entfaltete und erheblich dazu beitrug, den Blick auf gesellschaftliche Wirklichkeit zu verstellen (17).

sie als Konsumentenmasse; er entscheidet, welche Bautätigkeit, welche Textilproduktion, welche Transportmittel, welcher Maschinenbau gefördert oder vernachlässigt wird, welche Kredite die Banken zu bewilligen und welche sie zu verweigern haben, welche Wechsel sie zu indossieren und welche zu stornieren haben, usw." Sohn-Rethel: 187

- 16 "Das wahre Verhältnis zwischen Nationalismus und Faschismus trat zu Tage als ein Verhältnis von 'Idee und Tat', von theoretischer Formulierung und praktischer Ausführung; die Faschisten wurden zum größten Teil die geführte, akklamierende Masse, die Nationalisten die führenden Chefs und eigentlichen Drahtzieher." Umgekehrt "hat der Faschismus die Rolle des weltlichen Armes gespielt, hat die 'Organisationstechnik der Massenpartei' entwickelt, zu der der Nationalismus als Elitepartei nicht fähig war." Priester: 289 f. u. 291
- 17 "Das Zurückweichen auf die Vergangenheit war nichts anderes als nationalistische Überschwenglichkeit, geboren vor allem aus der Weigerung oder der Unfähigkeit, die Wirklichkeit zur Kenntnis zu nehmen. Der Nationalismus verwandelte sich in der Kunst zu einer Rückkehr zur Maltradition der Renaissance, um dort Schemata aufzufinden, die genau jenes Gleichgewicht und jenen Rekonstruktionsprozeß repräsentieren könnten, die in der Wirklichkeit effektiv verloren gingen." Sanguineti Lazagna: 7. Vgl.a.Anm.3

Zwei in ihren Zielen somit völlig entgegengesetzte Strömungen charakterisieren nunmehr die künstlerische Auseinandersetzung unter faschistischen Verhältnissen: Der Futurismus, der die italienische "Tradition" nicht nur in bezug auf Kunst, sondern auch für den ökonomischen Fortschritt als größten Hemmschuh ansieht (18), und das "Novecento", dessen Rückgriff auf eben diese verachtete Tradition nach den Definitionen von Margherita Sarfatti "die Kennzeichen der zeitgenössischen Realität innerhalb des Schemas der unsterblichen Wahrheiten auf eine höhere Ebene des Lebens heben" soll: "vom Willkürlichen zum Notwendigen, vom Labilen zum Dauerhaften, vom Modernen zum Ewigen" (19).

- 18 "Ciò che di tradizionale resta nella nostra vita economica è solamente un elemento negativo, un ingombro, una palla di piombo legata al piede! (...) L'Italia non potrà divenire una grande potenza economica, se non riuscirà a sbarazzarsi totalmente del peso della sua tradizione." Marinetti 1968: 312
- 19 M. Sarfatti in "Messaggero Egiziano", 20.12.1929; zit. bei Silva 113: "La Sarfatti insiste sulla capacità del Novecento di trasportare i caratteri della realtà contemporanea su un piano più alto, entro lo schema delle verità immortali dall' arbitrato al necessario, dal labile al duraturo e dal moderno al eterno."

Erste Manifestationen dieser geforderten Prinzipien lieferte Giorgio De Chirico bereits ca. 1916 mit seinen Werken der *Pittura metafisica*, indem er einer von Massenbewegungen und materiellen Vernichtung im weitesten Sinne geprägten Realität eine Bildwelt entgegenstellte, aus der dies alles verbannt blieb, in der einem extremen futuristischen Dynamismus unter Vorwürfen der Hysterie und Liederlichkeit ("isterismi e cialtronerie") sowie der Attestierung von völliger Bedeutungslosigkeit für die Kunst (20) mit einer nicht minder extremen, hermetisch verschlossenen Statik geantwortet wird. Bereits hier erfolgt die Verknüpfung von eigener Verinnerlichung gesellschaftlicher Probleme mit Angriffen nach außen, gegen den im abwertenden Sinne als "internationalistisch" klassifizierten Futurismus, deren Funktion in der Rechtfertigung der eigenen "Rückkehr zum Handwerk" (De Chirico), zur Tradition, besteht. Auffällig in diesem Zusammenhang ist, daß die fundierteste Kritik aus den Reihen der in historisch einzigartiger Kürze konvertierten ehemaligen Futuristen stammt mit der Bemühung, das bisherige, im Grunde nur rhetorisch antibürgerliche Engagement auf den Gehalt von "Jugendsünden" zu reduzieren (21). Carrà ebenso wie Soffici, Severini und Sironi waren Hauptakteure bei der Verbreitung "einer neuen Verachtung der ausländischen Kultur, einem neuen 'Sich-im-Haus-einschließen' " (22). Nach einer langen Phase "umstürzlerischer Kunst und

- 20 "Anzitutto il futurismo non ha sbarazzato nulla e non ha liberato nessuno. Le persone che prima del futurismo avevano delle idee cretine sull' arte continuano ad averle; e quanto a quei rarissimi intelligenti che vivono sulla penisola credo abbiano poco imparato dal futurismo, e quel po' di buono che hanno fatto e che stanno facendo, lo avrebbero lo stesso fatto anche senza la parentesi futurista." De Chirico: 15
- 21 "Mai nel breve volgere di quattro o cinque anni un gruppo di artisti aveva sconfessato così clamorosamente i propri 'Errori giovanili'." Maltese: 318
- 22 Sanguineti Lazagna: 6

Ästhetik" wandelt sich endlich der Künstler wieder zum Mystiker (23), der, auf der Flucht vor der Wirklichkeit, seine formale Heimstatt bei Giotto, Paolo Uccello oder Piero Francesca findet (24). Das nationale Moment bestimmt Severinis Wunsch nach Überwindung des Kubismus und Futurismus; Unordnung, Phantasie und freier Instinkt, die jene Strömungen charakterisieren, sollen dem Trend zur Ordnung, Sicherheit und zum Gleichgewicht weichen (25).

Sofficis Polemik schließlich beinhaltet bereits alle wesentlichen Themen, wie Rasse, Nation, Antisozialismus und -bolschewismus etc., die für die Durchsetzung des faschistischen Systems von Bedeutung sind (26).

Ehe noch die Exponenten faschistischer Kulturpolitik ihre Forderungen nach der Dienstbarkeit der Kunst für die politischen Ziele formuliert hatten, befanden sich viele Künstler somit bereits selbst auf dem "Rückweg zur Ordnung", womit sie objektiv den Konzeptionen des Faschismus entgegenkamen, Kulturleistungen als Mittel der Machtausübung und der Machtkonsoli-

- 23 C.Carrà 1920: 93. "E' più di mezzo secolo che non si fa che dimostrare un' arte e una estetica sovvertitrici. Ora, però, dopo essere stato sensuale e materialista, l' artista va ridiventando mistico, o, ciò che è lo stesso, idealista platonico scopritore di forme."
- 24 Vgl. Sanguineti Lazagna: 7
- 25 Severini: Lettera ad A. Soffici, Vallorcine 11.6.1922; in: Archivi I: S. 388. Vgl. Dok. 16, S. 341
- 26 " ... quasi tutti i temi dell' artista (il richiamo alla razza e alla nazione, l' antisocialismo, l' aspettazione escatologica di un uomo capace di restaurare i 'valori perduti', l' anglo e la francofobia, ... il disprezzo per la democrazia e in particolare per Orlando, definito 'lacrimogeno demagogo', l' antibolscevismo e la identificazione di bolscevismo e avanguardia artistica) esprimono in maniera tipica quelli che saranno i temi centrali e gli slogans della politica fascista." Menna: 66

dierung zu gebrauchen (27).

Für die weitere Entwicklung des Verhältnisses von Futurismus und Faschismus ist es wichtig zu wissen, welche Komponenten in der Malerei des "Novecento" die spezifische Eignung zur derartigen Indienstnahme besitzen, da diese Strömung aufgrund jener Eignung naturgemäß eher vom Regime mit kulturpolitischer Entscheidungsgewalt ausgestattet werden kann als der traditionsverneinende Futurismus. Aus der Gegnerschaft beider Bewegungen läßt sich umfassender einerseits der Versuch erkennen, den anstehenden politischen Erfordernissen des Faschismus auf künstlerischem Weg Legitimität zu verleihen durch einen hier wie dort vertretenen Ordnungsbegriff, während andererseits die futuristischen Appelle die scheinbar revolutionären Ursprünge des Faschismus beschwören, sie konservieren und den Futurismus, jenseits der Fähigkeit zur Erkenntnis des Faschismuscharakters, im Namen dieser "Revolution" von Mißverständnis in Mißverständnis zu stürzen (28).

Die theoretische Absicherung für den verfolgten Distanzierungsprozeß von jeglicher avantgardistischer Kunstproduktion unternahmen Carrà, De Chirico, Savinio und Soffici ab 1918 in der Zeitschrift "Valori plastici" (29), so daß der entsprechende

- 27 Die klassizistische Abkehr von der Abstraktion des Futurismus und Kubismus sowie des expressionistischen Subjektivismus erweist sich im Übrigen als ein gesamteuropäisches Phänomen nach dem Kriege. Henri Matisse bringt stellvertretend die Notwendigkeit der Wiederaufnahme von veristischen Formen zum Ausdruck: "Ein Arm muß ein Arm sein und nicht ein Ofenrohr!"
Vgl. a. Huyghe: 1935

- 28 Vgl. Sanguineti Lazagna: 5

- 29 "Valori plastici", von Mario Broglio 1918 - 1921 in 15 Ausgaben herausgegeben, "fu la portavoce dell' abbandono della poetica futurista e l' indice più sensibile della posizione degli artisti nel dopoguerra, non ancora dimentichi della lezione del futurismo, eppure tesi ad una ricostruzione che, irrealizzata nel presente, voleva trarre le sue leggi del passato." Ibid.: 8. "Valori plastici" erano i valori anti-impressionistici, della nostra scultura a tutto donde e della nostra pittura da Giotto in poi." Ibid.: Anm. 10
Die Aufnahme von Artikeln und Reproduktionen zeitgenössischer

Rahmen für die "Novecento"-Gruppierung schon dort auch durch eine gewisse personelle Kontinuität abgesteckt wurde.

Denn der Kern der sich Ende 1922 um die Mailänder Galerie Pesaro formierenden Nevecento-Gruppe, bestehend aus den Malern Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi und Mario Sironi, erweiterte sich nach vorübergehender Auflösung unter der Regie der Kritikerin Margherita Sarfatti rasch und umfaßte zur ersten programmatischen Ausstellung in Mailand (1926) alle wesentlichen Künstler Italiens zwischen den Kriegen: Carlo Carrà ebenso wie Felice Casorati, Giorgio Morandi, Massimo Campigli und de Chirico, Soffici etc.

Es ist jedoch dabei zu beachten, daß "Novecento" als Gruppierung bei weitem nicht jene ideologische oder gar politische Geschlossenheit aufwies, wie sie etwa der Futurismus erreicht hatte. Gemeinsamkeiten ergaben sich allenfalls in dem Rückzug auf rein künstlerische Probleme und deren total individualistische Lösungsversuche unter der Prämisse des Anti-Avantgardismus: vereint lediglich in dem "Wunsch nach Ordnung, Klarheit, Kommunikation ... und dem Versuch ..., eine neue, moderne Kunst zu schaffen, die sich jedoch der historischen Werte eines bürgerlichen figurativen Humanismus bewußt ist" (30).

scher europäischer Künstler von Rang unter völligem Vorbehalt des abweichenden Urteils (vgl. Ibd.: Anm. 11) kann m. E. nicht über den rückwärtsorientierten Grundcharakter der Zeitschrift hinwegtäuschen, wie er von den oben genannten Künstlern/Theoretikern geprägt wurde. Vgl. a. Severinis Verbitterung über die nahezu feindselige Haltung Carràs, Sofficis u. a. der französischen Kunst gegenüber: Severini 1968: 232 f.

30 Massimo Carrà: Bd. 26, 202

Die Vagheit dieses Konzeptes führte Apollonio zu der Bewertung "che il Novecento non fu storico. E nemmeno fu un movimento vero e proprio, perché non ebbe in se un orientamento preciso, ma si fondò appena su alcuni postulati generici di esemplarità estetica o di moderna classicità." Zit. in Falqui: 80. Falqui selbst fügt hinzu: "Talché l' idea nel Novecento, quale che fosse, si propagò alla scultura, all' architettura, alla musica: e, di applicazione in applicazione, divenne una formuletta a buon

Bereits 1921 malte Carlo Carrà gewissermaßen ein Schlüsselbild für diese Auffassung: "Pinie am Meer" (Abb. 42). Ganze sieben, in ihrer Einfachheit sofort überschaubare Elemente reichen aus, die Komposition dieses "Seestücks" zu definieren. Haus und Hügel, Meer und Himmel, Sandstrand, Baum und Wäscheständer erzeugen in ihrer Reduktion der Formen, die auch farblich durch etwaige Differenzierung keine "Störung" erfährt, jene menschenlose, "archaische" Ruhe, deren hermetische Statistik das extreme Gegenbild zur gärenden Unruhe der Entstehungszeit erschafft. Das eigentliche Ausmaß der Distanz Carràs zur früheren futuristischen Weltansicht, aus der heraus beispielsweise "Cavaliere rosso" (Vgl. Abb. 11) oder "Guerra nell'Adriatico" (vgl. Abb. 21) entstanden, kann nicht eindringlicher als an diesem Bild veranschaulicht werden. Die simultane Darstellung einzelner Bewegungsphasen des galoppierenden Pferdes (Abb. 11) bringt vor allem Dynamik und damit einen Zeitfaktor zur Geltung, während im Kriegsbild (Abb. 21) neben der Einbeziehung von Geräuschen (Schiffs sirene) zusätzlich konkrete politische Bezüge sichtbar werden.

Nichts von alledem findet sich mehr im Pinienbild. Es bildet das Paradigma von zahllosen künftigen Gemälden ähnlicher Art, die jeweils Ausschnitte aus Refugien konstruieren, in die sich der Künstler zurückzog, um der "neuen Ordnung" einen angemessenen stilistischen Ausdruck zu verleihen. Auch funktionsmäßig bedeutete dies einen Wandel, denn "um sich einen Stil zu schaffen, ist es notwendig, daß man allen Eitelkeiten entsagt und so zu einem anonymen und harmonisierenden Instrument wird" (31). Dies kommt einem strikten Kritikverzicht der Kunst hin-

mercato di cui s' impadronirono perfino i mobiliari e i parucchieri. Squallidi e goffi, quanto più pretenziosi, chi non ne ricorda, inorridendo, i tristi esempi!" Ibidem

- 31 Carrà 1925: 20. Vgl. a. Sofficis Aufforderung, eine Kunst zu schaffen, "la quale rifugga da tutti gli sciocchi e nebulosi teorici, dalle aberrazioni snobistiche e ribellistiche." Soffici zit. nach Silva: 101

sichtlich gesellschaftlicher Zustände gleich, sie begnügt sich fortan damit, innerkünstlerisch, also etwa gegen den Futurismus, zu opponieren; und die nahezu manische Fixierung des Künstlers auf die Landschaftsthematik stützt diese Schlußfolgerung. Im Rückgriff auf trecento-ähnliche Vereinfachung soll die Landschaft ihre potentiell mythische Wertigkeit offenbaren (32) und "demonstrieren, daß noch ein Weg existiert, der von der unvermeidlichen modernen Kompliziertheit zu einer ganz einfachen und daher für jedermann verständlichen Schönheit führt (33)."

Nicht minder radikal zeigt sich Severinis Bruch mit den Zielen und der malerischen Praxis von Kubismus und Futurismus. Sein wiedererwaches Bewußtsein von Tradition wählt sich die *Commedia dell' arte* zum Gegenstand; es entstehen ab 1922 eine Reihe von Pulcinella-Motiven, und das "Stilleben mit Maske" (vgl. Abb. 43) von 1930 bildet ein Arrangement von emblemhaft eingesetzten Versatzstücken klassischer Kultur: Musik, Architektur, Theater und Religion repräsentieren sich durch Putto, Säulentorso, Maske und Taube, nicht ohne dionysische Ursprünge anzudeuten (Weintraube). Wie Carrà erzeugt Severini im Kunstwerk vor allem die Struktur eines a-zeitlichen Gleichgewichts, mit gänzlich unspektakulären malerischen Mitteln erstellt, dessen heitere Harmonie die Aussöhnung des Künstlers mit den gestern noch vehement bekämpften bürgerlichen Kunstinhalten signalisiert (34).

32 "Mit diesem Bild versuchte ich, soweit es mir meine Fähigkeiten erlaubten, eine mythische Darstellung der Natur zu erneuern. Eine solche Vision ... bedeutete für mich den Anbruch einer großen Wahrheit ..." Carlo Carrà: *La mia vita*, Milano 1945

33 Worringer, zit. nach M. Carrà 27: 341

34 Theoretisch rechtfertigt Severini seine Umkehr in "Du cubisme au classicisme", Paris 1921. Über die künstlerischen Konsequenzen hinaus ergibt sich für ihn die persönliche Notwendigkeit, in den "Schoß der katholischen Kirche" zurückzukehren, beginnend 1923 mit der kirchlichen Trauung, zehn Jahre nach der amtlichen also. Vgl. Severini 1968: 198 ff: *Ritorno al Cattolicesimo*. Damit akzeptiert der Künstler auch jene Institution, die in "futuristischen Zeiten" als eine der Hauptverantwort-

Ein erfolgreicher Versuch, sich den "Fluchttendenzen" anderer Künstler entgegenzustellen, schien sich mit den "Stadtlandschaften" Mario Sironis abzuzeichnen. Nach den unablässigen Industrialisierungsforderungen des Futurismus und seinen entsprechenden Hymnen auf erreichte Fortschritte (denen sich Sironi trotz seiner Zugehörigkeit zur Bewegung ab 1914 jedoch nie in dem Maße anschloß wie andere es taten) zeigt Sironi nun eine Art Kehrseite dieses Fortschritts (vgl. "Paesaggio urbano", 1921, Abb. 44). In düsteren, pastos aufgetragenen Braun- und Schwarztönen entsteht das Bild einer trostlosen Arbeitswelt, deren soziale Auswirkungen auf die in ihr Lebenden zwar in den überwiegend menschenleeren Bildern des Malers nicht unmittelbar dargestellt werden (35), die aber als vom Betrachter hinzuzufügende Imagination dennoch gegenwärtig sind. Die Unwirtlichkeit dieser umgestalteten, industrialisierten Landschaft, geprägt durch die schweflig-rauchverhangene Atmosphäre, die rußgeschwärzten putzblätternden Gebäude mit ihren düsteren Fensterhöhlen, gewinnt etwas Endzeitlich-Schicksalhafteres in diesem und einer Reihe von Gemälden gleicher Thematik: die unbeschwerte Harmonie zwischen Mensch und Natur, wie sie Carrò sehnsuchtsvoll wiedererrichten möchte, scheint für Sironi endgültig verloren.

Wenige Jahre später, als Sironi organisatorische Aufgaben für die Novecento-Bewegung übernimmt, gerät er nahezu zwangsläufig in das Räderwerk des faschistischen Kulturbetriebs, denn bereits die "Mostra Nazionale alla Permanente di Milano" 1926 erhält durch die Eröffnungsrede Mussolinis einen offiziellen Rang von dieser Seite (36).

lichen für den "Passatismus" in Italien bekämpft wurde.

- 35 Zurecht betont Haftmann das fragmentarische Element in den Bildern Sironis. Vgl. Haftmann: Bd. 1, 251
- 36 Abgedr. im "Popolo d' Italia" vom 16.2.1926. Die Statusaufwertung des Künstlers in der faschistischen Gesellschaft, die Mussolini den Anwesenden dort suggeriert, vermittelt er geschickt durch den Vergleich der Gemeinsamkeiten zwischen Kunst und Politik: "Che la politica sia un arte non v' è dubbio (...) Anche perchè nella politica c' è molto intuito. La creazione 'politica' come quella artistica è una elaborazione lenta e una

Künstlerisch kommt Sironi allerdings der Indienstnahme ohne besonderen Druck von außen weit entgegen (37), indem er den durchaus kritischen, pessimistischen Impetus seiner "Stadtlandschaften" aufgibt zugunsten einer Hervorhebung der mythischen Unerlöstheit des modernen Menschen, der erst im faschistischen, nach römisch-antiken, also ideologisch stimmigem Vorbild organisierten Gemeinwesen seine verlässliche Identität wiederfindet. Der Irrglaube an die revolutionäre Kraft des Faschismus, die dieser 1919 zu verheißen schien, blieb keineswegs ein futuristisches Privileg, sondern bestätigt nur die Gültigkeit der Annahme, in der Orientierungslosigkeit die spezifische Qualität einer deklassierten Klasse zu erkennen, der die Künstler zumindest in ideologischer Hinsicht zuzurechnen sind.

divinazione subitanea. (...) Entrambi lavorano la materia e lo spirito." Zit. nach dem Wiederabdruck im Kat.

Sironi, Milano 1973: 145

Vgl. a. die Kriterien, die Margherita Sarfatti als die Faschismus und Novecento gleichermaßen auszeichnenden angibt: "Semplicità, concisione, chiarezza di pensiero, precisione nella linea, sacrificio dello svolazzo inutile, geometria architettonica" (Sarfatti): "ecco i caratteri che accomunano Novecento e fascismo: l' arte di dipingere e quella di governare hanno una matrice comune" (Silva). Zit. nach Silva: 115

- 37 Für Sironi bedeutet die Novecento-Gruppierung "... eine Norm, der er gerne die eigene Inspiration unterordnet, ebenso wie seine Beschäftigung mit den großen, von der faschistischen Architektur geforderten Mauerverkorationen ein natürlicher Akt und nicht etwa, wie es bei anderen der Fall ist, ein von außen erfolgter Druck sein wird." Sandra Pinto im Kat. Berlin 1968: 21

Unter diesen Aspekten "entdeckt" Sironi die eigentlich soziale Funktion der Kunst, die sie in den höchsten Kulturen immer schon innegehabt hätte: sie sei für den faschistischen Staat ein Mittel zur moralischen Erziehung seiner Bürger und erweise sich als "ein perfektes Instrument geistiger Herrschaft" (38). Adäquates Medium für solche Absichten sind nicht zufällig die monumentale Wandmalerei und ebenso dimensionierte Mosaiken, denn "die Wandmalerei ist soziale Malerei par excellence. Sie wirkt auf die öffentliche Einbildungskraft unmittelbarer ein als jede andere Form der Malerei" und "ordnet die eigene Individualität dem kollektiven Werk unter" (39).

Wie zwiespältig das Ergebnis einer solchen Überlegung sein kann, eine neue soziale Beziehung herzustellen zwischen Kunst und Leben, zwischen Künstler und Gesellschaft, wenn diese Überlegung auf moralisch legitimiertem Engagement basiert, das hingegen wiederum das Produkt eines falschen Bewußtseins von den objektiven Mechanismen und Zielen autoritärer, faschistischer Herrschaft ist, zeigt beispielsweise das 5,65 x 3,50 Meter messende Mosaik "La Giustizia" (Abb. 45). Die antikisierend in Gesichtstypus, frontaler Stellung und Kleidung gehaltenen Figuren von "Recht" und "Gesetz" werden eingerahmt von der muskulösen männlichen Gestalt in Lendenschurz und Sandalen, die die faschistische Macht verkörpert, und der "Wahrheit". Durch die Beigabe des Liktorenbündels, des Schwertes, der Waage, der Gesetzestafel und der Inschrift "Veritas" erlangt die Darstellung jenen Grad der Identifizierbarkeit, der die Perzeption der klassischen griechischen und der christlichen Kunst vermöge spezifischer Attribute universell- und nicht elitär begrenzt - ermöglichte. Zudem bedeuten die römischen Feldzeichen mit dem Signum "Dux", das Säulenkapitell und der

38 Sironi 1933: 20. Vgl. Dok. 17, S. 342, Z. 18 f.

39 Ibidem; vgl. Dok. 17, S. 342, Z. 24 f.; S. 343, Z. 43 f.

Adler auf dasjenige Traditionsvorbild hin, welches nunmehr (1936) explizit als ideologische Klammer zwischen glorreicher, weltbeherrschender Vergangenheit des alten Rom und der faschistischen Gegenwart im Sinne einer Wiedergeburt funktionalisiert wird (1936 hat mit der Eroberung Äthiopiens die expansive Phase faschistischer Außenpolitik begonnen, die euphorisch als "La conquista dell' Impero" bezeichnet wurde).

Es zeigt sich jetzt das "zweite Gesicht, pompös und knechtisch akademisch", des Novecento; unter dem verstärkt politischen Einfluß inszeniert es die "Orgie der fleischigen Kerle" und der "Pappmaché-Landschaften" (40), deren "sozialer" Aspekt sich wegen ihres Einschüchterungscharakters reduziert auf die Schaffung eines weiteren herrschaftsstabilisierenden Instruments, also gesellschaftlich eingleisig von "oben" nach "unten" wirksam wird.

Als ähnlich mythen-bestimmt wie bei Sironi präsentiert sich die Kunst Massimo Campiglis. In "Le amazzoni" (Abb. 46) vermeidet er jegliche farbliche und morphologische Differenzierungen der Figuren und des Raumes, in den sie eingestellt werden, so daß eine rhythmisch außerordentlich sensibel abgestimmte Anordnung von gewissermaßen Prototypen der Lebewesen "Frau" und "Pferd" entsteht. Die bewußte Entpersönlichung der im Gestus erstarrten Figuren und die Beschränkung auf material-spezifische Farbtöne - man denkt an Gips und Ton - vermitteln Campiglis mythische Affinität zu Kulturäußerungen etruskischer und römischer Herkunft, jedenfalls weit von dieser Gegenwart. "Alles ist daher versteinert in einer Dimension ohne Zeit und Ort" (41): extremer läßt sich der Fluchtgedanke aus einer

40 Massimo Carrà 26: 203: "C' è tutta l' influenza politica infiltratasi con significato di contaminazione nell' arte, c' è quell' orgia di omaccioni polputi, quei paesaggi di cartone, quel falso fare 'forte e profondo'. E più tardi verranno fez, gagliardetti, legionari e battaglia del grano: insomma, prima in nuce poi in esteso, tutto il Premio Cremona, espressione tipica di questa interferenza del potere politico'."

41 Ibid.: 223

bedrängenden, unruhevollen Zeit in den Schutz eines archaischen Kollektivmythos malerisch kaum vorstellen. Campiglis Figuren und Gegenstände, die aus Gräbern zu stammen scheinen, "sind vielleicht seine Fetische, ... durch die er den geheimen Sinn des Lebens am Beginn der Geschichte zu erfassen hofft" (42).

Die wesentlichen Elemente einer Kunst im Zeichen des "ritorno all' ordine" ließen sich an den Werken dieser exemplarisch angeführten Künstler verdeutlichen, deren Liste um die Casorati, Morandi, Fumi, Marussig, Malerba, Rosai, De Pisis etc. verlängert werden könnte. Rückblickend ergibt sich vor allem das Versäumnis des "Novecento", sich als Gegengewicht zur futuristischen Identifikation mit dem Faschismus zu konstituieren.

In dem Maße nämlich, wie die Gruppierung sich den verstärkten Lenkungsansprüchen des Faschismus auch auf kulturellem Gebiet, institutionalisiert mit der Gründung der "Accademia d' Italia" (1926, eingeweiht aber erst 1929) und des "Istituto Nazionale Fascista di Cultura" (1925), zu entziehen sucht durch den Rückgriff auf vorindustrielle, neoprimitive "Urformen" und Naturmythen, verdrängen die Künstler "ihre reale Abhängigkeit und konstruieren sich, völlig im Sinn des Systems und seines Kulturbegriffs, eine geistige bzw. eine künstlerische Freiheit. Sie ziehen sich in die Irrationalität einer Scheinfreiheit zurück und erreichen deshalb nicht einmal jene Rationalität des kapitalistischen Systems, die im allgemeinen Stand der gesellschaftlichen Produktion zum Ausdruck kommt (43)". Aus dieser Situation heraus leisten die Maler der "Entgeschichtlichung des Geschichtlichen" (44) im Faschismus Vorschub,

42 Ibid.: 222. "Campigli ama i musei e le necropoli-Villa Giulia, il Vaticano, le sale terrene del Louvre e la preistoria a Saint-Germain... Campigli ama i giochi, i sogni, i travestimenti. Essere altrove, essere altrimenti, ecco la sua nostalgia" schreibt Campigli über sich selbst. In: Massimo Campigli: 6

43 Scharang: 19

44 Marcuse 1967⁵: 37

d. h. ihre regressive Konstruktion einer Kontinuität zwischen alt-römischem Volkstum und faschistischer Gegenwart bewirkt "die Verklärung des einmal Gegebenen als ewig Währenden" und "erhebt das Statische, das Konservative über das Dynamische und Revolutionäre; es ist die Apologie der Tradition um der Tradition willen" (45). Als in diesem Sinne instrumentalisiertes Vehikel dient dem Faschismus der Mythos, denn zu seinem eigenen Fortbestehen ist das faschistische System darauf angewiesen, die Kommunikation der Masse aus ihrem realen Zusammenhang zu katapultieren, also sie zu entpolitisieren. Genau diese Funktion erfüllt der Mythos, ja ist seine spezifische Eigenheit (46). Der mediale Transport vollzieht sich über den exzessiv vergrößerten Propagandaapparat, wovon letztlich auch Kunst einen fest einkalkulierten Sektor bildet. Sieht man daher die Novecento-Kunst in ihrer Abhängigkeit im Faschismus, nämlich propagandistisch die Position einer Machtelite zu vertreten, gleichzeitig jedoch den Massen mittels Konstruktion von Mythen zu suggerieren, diese Position entspreche ihren eigenen Interessen, so erscheint sie nurmehr als die Fortsetzung der Politik Mussolinis, mit ihren Möglichkeiten der Bewußtseinsbeeinflussung dessen Scheinaufhebung der Klassengegensätze im Staat als eine tatsächlich erfolgte Aufhebung auszugeben. Die Masse müßte in diesem Fall nicht nur zu ihrem

45 Mansilla: 110

46 Vgl. Barthes: 131: "Der Mythos ist eine entpolitisierte Aussage. (...) Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie als Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung. (...) Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein." - "Der Zweck der Mythen ist, die Welt unbeweglich zu machen. Die Mythen müssen eine universale Ökonomie suggerieren und mimen, eine Ökonomie, die ein für allemal die Hierarchie des Besitzes festgelegt hat." Ibid.: 147

Ausdruck, sondern auch zu ihrem Recht kommen (47); dies aber zu verhindern, auch durch die Suggestivkraft, die Monumentalisierung und Entgeschichtlichung von Kunst, bleibt die vor- dringlichste Sorge der faschistischen Führung (48).

Durch die vom Faschismus bewußt vorgenommene Verzahnung der Kunst mit politischen Zielen zeichnete sich für die Künstler als unausweichliche Perspektive eine Art Junktim ab, wonach nur derjenige als "guter Künstler" gelten konnte, der auch eine entsprechende Reputation als "guter Faschist" vorwies. Unter diesen Umständen ist es sicher richtig, vielen Intellektuellen ein lediglich formales Einverständnis mit dem faschistischen Regime zu attestieren und ihnen mit dem Argument, sie hätten "den Faschisten nur gespielt, nur vorge-

47 Vgl. Benjamin 1963: 48

48 Das Verhältnis Faschismus-Kunst-Massen beleuchtet wiederum Benjamin: "Die faschistische Kunst ist eine Propagandakunst. Sie wird also für die Massen exekutiert. Die faschistische Propaganda muß, weiterhin, das ganze gesellschaftliche Leben durchdringen. Die faschistische Kunst wird demnach nicht nur für Massen, sondern auch von Massen exekutiert. Danach läge die Annahme nahe, die Masse habe es in dieser Kunst mit sich selbst zu tun, sie verständige sich nicht mit sich selbst, sie sei Herr im Hause: Herr in ihren Theatern und ihren Studien, Herr in ihren Filmateliers und in ihren Verlagsanstalten. Jeder weiß, daß das nicht der Fall ist. An diesen Stellen herrscht vielmehr die 'Elite'. Und sie wünscht in der Kunst keine Selbstverständigung der Masse. Denn dann müßte diese Kunst eine proletarische Klassenkunst sein, durch die die Wirklichkeit der Lohnarbeit und der Ausbeutung zu ihrem Recht, das heißt auf den Weg ihrer Abschaffung käme. Dabei käme aber die Elite zu Schaden. Der Faschismus ist also daran interessiert, den funktionalen Charakter der Kunst derart einzuschränken, daß keine verändernde Einwirkung auf die Klassenlage des Proletariats (...) von ihr zu befürchten ist. Diesem kunstpolitischen Interesse dient die 'monumentale Gestaltung'. Und zwar tut sie das auf eine doppelte Art. Erstens schmeichelt sie der bestehenden wirtschaftsfriedlichen Ordnung, indem sie sie ihren 'Ewigkeitszügen' nach, d.h. als unüberwindlich darstellt. (...) Zweitens versetzt sie die Exekutierenden ebenso wie die Rezipierenden in einen Bann, unter dem sie sich selber monumental, d.h. unfähig zu wohlüberlegten und selbständigen Aktionen erscheinen müssen. Die Kunst verstärkt so die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden. Die Verewigung der bestehenden Verhältnisse voll-

täuscht" ("egli era nel compromesso, egli 'faceva il fascista' per poter fare ... architettura" etc.) (49), bis zu einem gewissen Grad moralische Absolution zu erteilen.

Andererseits formulieren gerade die stringentesten Theoretiker und kreativsten Künstler der Epoche den Orientierungsrahmen, in dem das Verhältnis von Kunst und Politik sich zu regulieren hätte, wenngleich die Soffici, Marinetti, Prezzolini, Papini, Sironi, Ungaretti etc. die Anlehnung, Billigung oder direkte Apologie des faschistischen Systems aus den unterschiedlichsten Motivationen heraus vornahmen, deren Ursachen in der spezifischen historischen italienischen Situation zu suchen sind. Die Affinität des intellektuellen Italiens zum Faschismus, so urteilt Giulia Veronesi selbst, war nicht als ein passiver und mehr oder minder unvermeidlicher Vorgang zu begreifen, sondern entsprach den Hoffnungen einer a-historischen, traditionslosen Bourgeoisie, die ihren epochalen Mythos in der angeblich von allen Antagonismen befreiten Gesellschaft der "combattenti" und "produttori" Mussolinis zu etablieren trachtete (50).

zieht sich in der faschistischen Kunst durch die Lähmung der (exekutierenden oder rezipierenden) Menschen, welche diese Verhältnisse ändern könnten." Benjamin 1966:509/10

49 Vgl. die Arbeit von Veronesi, in der sie dieses Argument dem Architekten Giuseppe Pagano zubilligt: 62

50 Ibid.: 52f.: "L' adesione dell' Italia intellettuale al fascismo ... non fu soltanto, come parve a molti, una subita condiscendenza passiva e quasi inevitabile ... a un grottesco governo supposto transitorio, instauratosi illegamente a sedicente rivoluzionario, che da principio soltanto pochi spiriti chiari avevano seriamente temuto. Essa fu la conseguenza naturale del comportamento politico di un paese la cui unità ne aveva preceduto la coscienza ('abbiamo fatto l'Italia, ora son da fare gli Italiani'): una borghesia senza tradizioni, dannunziana e timorosa soltanto del 'pericolo sovietico', fu il pilastro a cui Mussolini s' appoggiò, le mani sul fianco, per urlare a un paese confusamente aspirante a divenir nazione la propria goffa volontà di potenza, in nome dei 'combattenti e dei produttori': tale fu l' etichetta del fascismo, nera uniforme di un' antistorica borghesia. Ma v' erano, nel popolo e fra gli intellettuali, coscienze in travaglio, tese a una immagine ideale dell' Italia da

Die dazu in Gang gesetzte Politisierung der Massen bewirkte paradoxerweise deren weitgehende Entpolitisierung; angesichts eines Systems, das sich als eine überzeitliche Ordnung in das Bewußtsein dieser Massen prägen sollte und folglich seine Ursprünge ~~zumehr~~ oder minder chiffrierten, in den vergangenen Jahrhunderten aber stets latenten Zeichen erhob (51), entleert sich jedwede eigentlich politische Funktion des "Durchschnittsbürgers" zwanghaft zum kalkulierten Ritual (52).

Der Nachkriegskomplexität in Italien hatte der Futurismus sich noch gestellt; die Novecento-Bewegung flieht vor ihr und begibt sich auf die Suche nach einer neuen, ursprünglichen und allgemeinverständlichen Einfachheit. Die Art und Weise der präsentierten und in diesem Kapitel exemplarisch angesprochenen Lösungen dieses Problems aber entbehrt völlig der beabsichtigten Eignung, die Künstler damit aus der unvermindert fortdauernden Isolation zur Gesellschaft zu lösen, weil der von ihnen aufgezeigte Ordnungsbegriff rein fiktiver Natur war, indem er von jeglicher aufklärerischen oder auch nur kritischen Gegenwartsbewältigung sorgsam Abstand hielt und dadurch umso eher für den sozialen Ordnungsbegriff den Faschismus propagandistisch vereinnahmt werden konnte.

compiere, se non proprio 'da fare': tese sopratutto, a un mito ancor da esprimere, perciò, quando Mussolini apparve sui balconi della Penisola a tenervi comizi e parlò dell' Italia, trovò orecchie in ascolte e cuori palpitanti ..."

- 51 " ... le origini del fascismo sono eterne, la sua essenza è divina, i suoi segni premonitori più o meno cifrati, sparsi nei secoli, finalmente sono stati riconosciuti e celebrati." Evola: 149
- 52 Vgl. zu diesem Komplex "Il rituale fascista" in Silva: 83 ff., wo mit der Ästhetisierung und dem Aktionismus auch futuristische Komponenten im faschistischen Ritual angeführt werden.

V FUTURISTISCHE SUBLIMIERUNGSREAKTIONEN AUF FASCHISTISCHEN KONFORMISMUSZWANG: "AEROPITTURA" UND "IDEALISMO COSMICO"

Die Abkehr der "Novecento"-Protagonisten von der positivistischen "Modernolatria"-Ideologie des Futurismus hatte nicht, wie es denkbar gewesen wäre, zu einer kritisch-distanzierten Haltung dieser Künstler eben jenem Gesellschaftssystem gegenüber geführt, das exakt diese Gegenstände futuristischer Verherrlichung gezielt als diktatorische Regulative einsetzte. Vielmehr zeugen die beschriebenen Tendenzen der Realitätsflucht und des verbreiteten Archaismus von der Resignation, der Gleichgültigkeit und auch dem Opportunismus der Intelligenz, sich einzurichten in einem repressiven, total kontrollierten Staat mit der begründeten Hoffnung, Reste individueller Freiheit privilegiert in die Gefilde der "reinen Kunst" hinüberretten zu können. Dies freilich, wo es gelang, nur um den Preis des völligen Verlustes eines Verhältnisses zur Gegenwart.

Für den Futurismus zeichnete sich ein ganz ähnlicher Prozeß ab, wenngleich die Stoßrichtung des Ausweichens eine diametral entgegengesetzte war: nicht die Überzeitlichkeit des rückwärtsgewandten Mythos sollte zur neuen harmonischen Norm avancieren, sondern diejenige eines nach vorn gerichteten, dem Futurismus im Wortsinne entsprechenden Mythos. Der wäre, nach Prampolinis Worten, im "absoluten Gleichgewicht des Unendlichen" zu finden; daher müßten "die Verklärung der scheinbaren Realität aufgeben" und die "latenten Bildnisse einer neuen Welt kosmischer Realitäten" in die Kunst einbezogen werden (1).

Aus der Annahme, die futuristischen Prinzipien hätten sich im Faschismus verwirklicht, resultiert deshalb die versöhnliche, besser: apologetische Haltung der neuen futuristischen Generation ihrer eigenen Zeit gegenüber ("una coscienza in armonia

1 Prampolini (a) 57: "... per giungere alle vette di una spiritualità extraterrestre - noi dobbiamo sorpassare la trasfigurazione della realtà apparente per lanciarci verso l'equilibrio assoluto dell'infinito e, in esso, per dare vita alle immagini latenti d'un mondo nuovo di realtà cosmiche".

col proprio tempo"), womit bei aller sonstigen gewährten Kontinuität zum Vorkriegs-Futurismus zugleich die Hauptdifferenz charakterisiert ist (2). Noch im Manifest der Futuristischen Partei 1915/18 verbat man sich jede Einmischung des Staates in Kunstfragen (3), während wenige Jahre später die konkrete staatliche Hilfe zur Durchsetzung künstlerischer Ziele gefordert wurde (4). Die tatsächlich eingeleiteten Maßnahmen dieser Seite unterschieden sich dann jedoch von den futuristischen Erwartungen so erheblich, daß die Unbedingtheit, mit der die Maler ihre Themen in ideelle, kosmisch dimensionierte Freiheitsräume verlegten, als direkter Gradmesser für das Ausmaß der Restriktionen im faschistischen Kulturleben gelten kann.

Am Beispiel der Accademia d' Italia läßt sich dabei zeigen, daß die Spezifik dieser Restriktionen nicht immer plakativ unterdrückend sein mußte, sondern daß die Einflußbeschränkung ihrer Mitglieder auf viel subtilere Weise erreicht werden

- 2 "Natürlich ist der Unterschied zwischen den ersten Futuristen und uns enorm: während jene nach ihrer eigenen Definition die Primitiven einer neuen Sensibilität waren, sind wir die Realisatoren einer erneuerten Sensibilität mit definierten Ordnungs- und Gleichgewichtsgesetzen. Das heißt: logische Entwicklung der bildnerischen Probleme, Vertiefung oder Aufgabe der verschiedenen Forschungen, Überwindung des polemischen und theoretischen Moments. Diese zwanzig Jahre Arbeit haben in der jungen Generation ein Bewußtsein in Harmonie mit der eigenen Zeit geschaffen - der Triumph der futuristischen Prinzipien hat den Wunsch nach jener polemischen Unversöhnlichkeit gemildert, die im feindlichen Vorkriegsambiente notwendig war. (...) Aus diesem Grunde nähern wir uns heute der Kunst mit einer veränderten Auffassung (im Gegensatz zu den ersten Futuristen), nicht mehr besessen von der Sucht, zu erfinden, sondern schon reich an einer "eigenen" Tradition. Wir nähern uns ihr mit konstruktiver Absicht und sind freier als damals vom Gewicht der Vergangenheit." Fillia (a) Vgl. Dok. 18, S. 344, Z. 1 f.

- 3 Vgl. Marinetti 1968: 132

- 4 Vgl. ibd.: 489 f.

konnte: indem der "Duce" sowohl Marinetti als auch D' Annunzio mit den offiziellen Funktionen der Accademia betraute, also der Koordination aller künstlerischen Aktivitäten, der Bewahrung des Nationalcharakters des italienischen Kulturlebens und dessen Verbreitung im Ausland, fesselte er sie - auch ökonomisch - an eine Institution und entledigte sich so zweier potentieller ideologischer Konkurrenten oder Widersacher (5). Die politische Bedeutung der solchermaßen "Geehrten" stand von da an im umgekehrten Verhältnis zur respektheischend-prunkhaften Ausstattung mit Phantasie-Uniform, vergoldeten Degen, federgeschmücktem Hut und dem Titel "Eccellenza"; das Ritual hatte, wie anderswo auch im Faschismus, politische Handlungsfähigkeit unter scheinbarer persönlicher Machtüberantwortung ersetzt.

Parallel zur ökonomischen und sozialen Disziplinierung des Volkes setzte die erzieherisch-ideologische Indoktrination im frühest möglichen Stadium ein; neben den Schulen übernahmen diese Aufgabe vor allem die paramilitärischen Einrichtungen, in denen die Jungen, altersmäßig gestaffelt, nacheinander zum "figlio della lupa", zum "balilla" und zum "avanguardista" ernannt und an soldatische Disziplin gewöhnt werden (6).

- 5 "Mussolini gab ihm (d. i. D'Annunzio - I.B.), was er wollte, auch den Anschein von Verehrung, um ihn aus dem Weg zu haben, und spottete privat: 'Wenn man einen kariösen Zahn nicht ausreißen kann, muß man ihn vergolden!'" François Bondy in "Die Zeit" Nr. 3, Hamburg 9. Jan. 1976 ("D' Annunzios Auferstehung"). Erst in zweiter Linie diente daher die "Accademia" der Auszeichnung verdienstvoller Persönlichkeiten; der eigentliche Zweck dieser Institution bestand in der Neutralisierung von Feindschaften oder der Überwindung von Indifferenzen dem Regime gegenüber, kurz: in der Kompensation von antifaschistischen Absichten. Vgl. Salvatorelli/Mira: vol. primo, 517
- 6 Vgl. Mack Smith: vol. terzo, 651. Die hier genannte staatlich gelenkte Erziehung der Jugendlichen, dazu bestimmt, den Italiener "kriegerischer und härter", dafür "weniger 'sympathisch'" werden zu lassen (ibd.: 648), bildete zweifellos einen der Faktoren, die den Futurismus in seiner Ansicht bestärken konnten, seine eigenen Prinzipien im faschistischen System verwirklicht zu sehen. Denn 1919 entwarf Marinetti die Konzeption der "scuole di forza, coraggio e patriottismo". "Queste scuole devono dare agli adolescenti l' orgoglio del proprio corpo,

Die gezielte "fascistizzazione" der Institutionen erfaßte schließlich die Berufsverbände, auch die künstlerischen, ebenso wie die Sportorganisationen und Freizeiteinrichtungen ("Dopolavoro") gemäß dem universell eingesetzten Kollektiv-Ethos, nach dem der Staat bzw. die Partei alles, der davon außerhalb stehende Mensch jedoch nichts sei (7).

Mit der Kontrolle über die restlichen Medien Rundfunk und Film perfektioniert sich so ein System, das seine Komponenten bis in die feinsten Verästelungen zu überwachen in der Lage ist (8) und damit jene Stufe des Konformismuszwanges erreicht hat, die etwa 1931 den Professoren den Schwur auf den Faschismus abverlangt und 1933 die Parteimitgliedschaft für die Beschäftigung im Staatsdienst zur Bedingung erhebt. Derart einschneidende, mit unnachgiebiger Konsequenz aufeinander folgende

della propria salute fisica e della propria bellezza muscolare. Da queste scuole devono uscire dei giovani muscolosi, agili e belli che sappiano non soltanto leggere e scrivere, ma anche atterrare un aggressore, salire su un albero velocemente, considerare il coraggio come la virtù essenziale dell' uomo, la vigliaccheria come il peggiore delitto, e la qualità d' italiano come un titolo di nobiltà." Marinetti 1968: 381. An dem Problem der Jugenderziehung läßt sich die gemeinsame, nämlich nationalistische ideologische Grundstruktur von Futurismus und Faschismus erkennen, die beide auch hinsichtlich der daraus resultierenden ästhetischen Ableitungen zu einer zumindest teilweisen Identität finden. Vgl. z. B. die kriegs- und kampfvorbereitenden Funktionen, die Balla und Depero dem futuristischen Spielzeug zumessen (in: Balla/Depero: 50/51. Vgl. Dok. 7, S. 311 f.

7 Vgl. Salvatorelli/Mira: vol. primo, 402

8 Es kann in diesem Zusammenhang nicht darauf eingegangen werden, unter welchen Widerständen von innen und außen dieser Perfektionsgrad erreicht wurde. Über versteckten und offenen Antifaschismus vgl. daher die Ausführungen von Salvatorelli/Mira, vol. secondo, 11 - 114: Fuorusciti e cospiratori.

Veränderungen im gesamten Staatsgefüge mußten naturgemäß die Überprüfung der Position der Futuristen als einer der ursprünglichen Stützen des Systems provozieren. Außer diesen hatte der Wandel der sozialen Basis in der faschistischen Bewegung (9) ja auch andere Gruppierungen wie die Arditi, den Squadrismus, D' Annunzios Fiume-Bewegung und Frontkämpferverbände nach und nach ausgeschaltet, mithin die weitgehende Befreiung von Strömungen extremistischer Prägung aus dem revolutionierenden Mittelstand erreicht. Die potentielle Gefährdung ökonomischer Erfordernisse erzeugte die Notwendigkeit dieser Distanzierung, deren institutionalisierter Totalitarismus mit seinem Drang zum status quo, soziale Dynamik in Aufmärschen und ähnlichem nur ästhetisch vortäuschend, auch den futuristischen Vorstellungen eines "risorgimento borghese" in dieser Ausformung völlig zuwiderlaufen mußte.

An einen dezidiert politischen Widerstand von seiten des Futurismus war jedoch in diesem Stadium der Entwicklung nicht mehr zu denken; zum einen hätten Aktivitäten einer quantitativ so geringen und sozial derart isolierten Gruppe gegen die gleichgeschaltete Staatsmacht und ihr gefürchtetes Vollzugsorgan, die Miliz, keine Aussicht auf Erfolge beanspruchen dürfen, zum anderen bewirkte die in der beschriebenen Weise ästhetisch gefilterte futuristische Gesellschaftskonzeption die Beibehaltung des theoretischen Standpunktes, nach dem der Faschismus als revolutionäre Kraft alle Freiheiten und Fortschritte wolle (10).

9 "Allora, un po' spontaneamente un po' per volontà di Mussolini, il PNF (d. i. Partito Nazionale Fascista -I.B.) aveva rapidamente mutato fisionomia sociale, da un lato, attraverso una massiccia immissione nelle sue file di un certo numero di ricchi borghesi e soprattutto di un gran numero di impiegati e di professionisti, sino allora mantenutisti su posizioni fiancheggiatrici e persino di opposizione, e da un altro lato, grazie all' epurazione dell' intransigentismo, attraverso una forte diminuzione del numero dei militanti provenienti dai ceti medi più immediatamente legati alla produzione e al commercio. Conseguenza di questa trasformazione era stato un rapido prevalere anche alla periferia del partito di una dirigenza non solo moderato politicamente ma largamente influenzata dai ceti più elevati ed abbienti." De Felice 1974⁴: 189

Der offensichtliche Widerspruch dieser Annahmen zum selbsterfahrenen momentanen Zustand in der faschisierten Gesellschaft legt Zeugnis ab von der Wirksamkeit der Propaganda des Regimes wie auch - als diesbezüglicher Voraussetzung - von dem Ausmaß der Erkenntniseinschränkung (11), aus der heraus mit den Futuristen viele andere Intellektuelle den entscheidenden Irrtümern erlagen: der Verwechslung von faschistischer subversiver Aktivität mit revolutionärem Geist, der Maßnahmen gegen die liberale Bourgeoisie mit antikapitalistischer Haltung und insbesondere des plebejischen Auftretens mit einer Art Volksverbundenheit (12).

Mehr denn je klafften daher im konsolidierten Faschismus futuristische Utopie vom Leben als Kunstwerk (13) unter künstlerischer Leitung ("Artecrazia" (14)) und alltägliche Realität auseinander. Der erzwungene Verzicht auf unmittelbare politische Einflußnahme und die hinhaltend-vertröstende Taktik des Regimes in den der Lösung harrenden Fragen von Kunst und Kultur (15) forderte eine Kompensation innerhalb des Reservates künstlerischer Betätigung, aus dem der Futurismus in zweifellos weltverbessernder Absicht sich hervorgewagt hatte und in das er nunmehr wie noch jede Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft wieder zurückverwiesen wurde.

10 Marinetti 1968: 473

11 Vgl. den Abschnitt I in dieser Arbeit, besonders Kap. 4

12 Vgl. De Micheli 1974: 182

13 "Grazie a noi il tempo verrà in cui la vita non sarà più semplicemente una vita di pane e di fatica, nè una vita d' ozio, ma in cui la vita sarà vita-opera d' arte."
Marinetti 1968: 424

14 Vgl. ibd.: 478 f.

15 Mussolini: "Lascatemi risolvere totalmente i problemi elementari ma formidabili della vita nazionale, e poi verrà la grande ondata per l' arte e per i problemi intellettuali." Zit. nach Mario Carli (b): 49

Damit ähnelt die Situation dem (unter I, 5.2 beschriebenen) Scheitern des Versuchs aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts, Kunst und "Leben" mittels politischer Initiativen einander zumindest anzunähern, indem die politische Praxis nach ästhetischen Idealen umgestaltet werden sollte.

Mit zwei voneinander formal unterscheidbaren, in einer gewissen Grundhaltung jedoch identischen Tendenzen reagiert die futuristische Malerei auf die konvulsivisch anmutenden Bemühungen des Regimes, der sich intensivierenden Antagonismen in der Gesellschaft Herr zu werden oder sie zu überdecken. Der Zweig, der sich als "Aeropittura" (Flugmalerei) deklariert, stellt für alle Futuristen nicht nur deswegen eine "obligatorische Etappe" dar, weil zum einen die Prämissen des frühen Futurismus direkt auf diesen Weg wiesen und zum anderen "ein getreues Abbild der eigenen Zeit" und ihrer wissenschaftlich-technischen Erfolge, hier charakterisiert durch die Möglichkeiten der Luftfahrt, zu erbringen war (16), sondern auch weil mit dieser Thematik man dem Zwang zur erneuten, vorweisbaren Legitimation des Futurismus als die dem "revolutionären" faschistischen Gesellschaftssystem angemessene Kunst glaubte Genüge tun zu können. Denn die Identifikationsrichtung der Künstler zeigt sich als unverändert; die extreme Motorik ihrer Anfangsphase umschloß unter dem Topos "Dynamismus" ja auch soziale, nicht nur künstlerische Bereiche, konkret: es galt, die veränderte industrieexpansive Wirklichkeit abzubilden zum Zweck der unmittelbaren Einflußnahme auf sie, zu agitieren gegen jene erstarrten Kräfte, die diesem unaufhaltsamen Prozeß nicht mehr gewachsen schienen, propagandistisch zu wirken für jene, die ihn im Namen nationaler Erfordernisse vorantrieben.

Nachdem dann im konsolidierten Faschismus die Einflußnahme ihr abruptes Ende fand, verlagerte sich diese Motorik entsprechend, unter sichtbarer Intensivierung ihres sinnlich wahrnehmbaren dynamischen Gehaltes, in die Dimension des freiheitsverheißenden Flugraumes.

Als bildlicher erratischer Vorgriff auf Thematik und Form dieser Weiterentwicklung längst konzipierter (17), erst im "Manifestodell' Aeropittura Futurista" von 1929 aber zu einem neuen System erhobener futuristischer Prinzipien erscheint Tatos "Spiralata" (Abb. 47), die immerhin 1919 entstanden war. Der Pilot des sich in engen Spiralen auf das Häusermeer der Stadt herabsenkenden Flugzeugs registriert in jedem Flugmoment eine unendliche Vielzahl von perspektivischen Veränderungen, die Tato gleichsam synthetisiert zu einer analogen Landschaftsspirale, zu der diese Perspektivenwechsel in üblicher futuristischer Simultaneität aneinandergereiht werden. Damit erfüllt Tato (eigentlich Guglielmo Sansoni) bereits zu diesem frühen Zeitpunkt jene wesentlichen Kriterien, die nach dem Manifest von 1929 die eigentliche Aeropittura kennzeichnen sollen: die veränderlichen Flugperspektiven erschaffen eine völlig neue, von der traditionellen, erdgebundenen scharf unterschiedenen Realität, deren Elemente keinen festen Standort einnehmen können, da sie von der eigenen "ewigen Mobilität" und Geschwindigkeit konstruiert sind. Um sie malerisch erfassen zu können, bedarf es einer besonderen Aktivierung des Künstlers selbst, er muß an ihrer Dynamik unmittelbar - eben durch den Flug - teilnehmen. Auf diese Art reproduzierte Wirklichkeit kann sich nicht umständlich mit allen Details abgeben, sie verlangt eine summarische Synthetisierung und Verwandlung des Ganzen. So erscheinen dem Künstler die Teile einer Landschaft "zusammengedrängt, künstlerisch, provisorisch, wie soeben

- 17 Marinetti selbst, stets bemüht, die Kontinuität zwischen "erstem" und "zweitem" Futurismus hervorzuheben, verweist auf die frühen Ansätze einer Flugmalerei: "Die Aeropittura wurde am Beginn der italienischen futuristischen Bewegung intensiv erahnt von den ersten Futuristen, die in der Poesie, Malerei und Skulptur danach strebten, sich von der Erde zu lösen und eine erste, wenn auch vage Ästhetik des Fluges und des Flug-Lebens zu realisieren ..." Marinetti erinnert an die Gedichte Paolo Buzzis "Aeroplani" (1909), an seinen Roman "Monoplano del Papa" (1912/14) und an Boccionis Visionen (1914) einer zukünftigen Skulptur im Raum, erzeugt durch farbige Rauch- und Gasschwaden während des Fluges. In: *Stile Futurista*, Torino, Agosto 1934. Zit. im Kat. *Aeropittura Futurista*; Milano 1970, 2. Textseite. Vgl. a. Dok. 19, S.345f. Zu ergänzen wären

vom Himmel gefallen" (18).

Deutlichere Anzeichen der Komplexität einer neuen futuristischen Raumerfahrung als in Tatos Spiralbild finden sich einige Jahre später in Fedele Azaris "Prospettive di volo" (1926, Abb. 48); sie bewogen Marinetti, den eigentlichen Beginn der "Aeropittura" an dieses Werk zu knüpfen (19). Diese wichtige Klassifizierung leitet sich nicht nur von der bloßen Überzeugungskraft des Bildes her, sondern sie war zugleich Ausdruck eines futuristischen Ideals, das sich im Falle Azaris insofern verwirklichte, als individuelles und künstlerisches Leben zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen, als das eine die Voraussetzung des anderen bildete. Das Konzept des universellen Dynamismus der ersten futuristischen Generation sollte nach dem Willen seiner Autoren keineswegs ein lediglich kunsttheoretisches Programm abgeben, sondern gleichermaßen aktiv eingreifend in die Lebensumstände des Einzelnen hineinwirken, um ihn so - den Kunstproduzenten wie den Rezipienten - aus der Entfremdung im weitesten Sinne zu lösen und in die Geborgenheit eines Kollektivs "freier Geister" zu überführen. Als Marinetti, Boccioni, Sironi, Russolo und andere sich 1915 freiwillig zum Fronteinsatz meldeten (vgl. Abb. 49), hatte dies neben der Erfüllung ästhetischer Ziele auch die Funktion eines ersten Schrittes auf jenem konkret-utopischen Weg.

Azari, genuiner Pilot, verwertete die sinnlichen Impressionen des Flugerlebnisses unmittelbar in seinen Kunstprodukten, so daß sein durch den Flugtod 1930 schon früh endender Lebensweg als die nächst höhere Stufe idealer futuristischer Aktivierung

die Anstöße aus dem Manifest "Ricostruzione Futurista dell' universo" ("Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il Concerto plastico-motorumorista nello spazio e il Lancio di concerti aerei al di sopra della città." In: Archivi I: 50), Fedele Azaris Manifest "Il Teatro Aereo Futurista" (1919) und Ballila Pratellas "aeromusica": "L' aviatore Dro" (1920).

18 Vgl. zu diesen Ausführungen das "Manifesto dello Aeropittura", in Marinetti 1968: 169 f. Zitate 170, Vgl. Dok. 19, S.345, Z. 1 f.

19 Vgl. ibd.

gelten konnte (20). Die gewissermaßen empirisch gewonnenen Daten über perspektivische Veränderungen im Raum bilden sich ab in "Prospettive di Volo" (Abb. 48) als polyzentrisch angelegte scharfkantige Kuben und Flächen einer gänzlich mechanisiert erscheinenden Umwelt, in der zugleich mit der Abwesenheit des Menschen jegliche emotionale Komponente ausgespart bleibt.

Abgesehen von sporadischen Einzelleistungen erfolgt die Ausweitung der Flugthematik doch relativ spät, wenn man bedenkt, daß sie als literarisches Sujet insbesondere durch ihren jeweiligen kriegszeremoniellen Anwendungsbereich längst etabliert war und daher die etwa 1911 im Lybischen Konflikt oder im 1. Weltkrieg empfangenen diesbezüglichen Impulse durchaus thematisierend auch auf die Malerei hätten einwirken können (21).

- 20 "Fedele Azari, morto in volo nel 1930... rimane l'esempio di una vita vissuta futuristicamente. Scrittore, pittore, tipografo, editore, egli era soprattutto aviatore, e come aviatore portò il suo grande contributo al futurismo, all'arte e alla società." Aeropittura futurista, Artikel "Fedele Azari" im Katalog Milano 1970
- 21 Renate Langer bemerkt allerdings richtig (1974, o.S.), daß seine frühen Schriften auf ein eher evasives Verhältnis Marinettis zur modernen Technik hindeuten: "... ist nicht einmal die moderne Großstadt, nicht das unter den Städten Italiens am stärksten industrialisierte Mailand, das zudem noch Geburtsort des Futurismus war, der Sehnsuchtsort, sondern das genaue Gegenteil: Ein Reich der elementaren Naturkräfte, eine zeitentrückte Märchenszenarie der 'freundlichen Weiten'... Es sind stets die Länder Nirgendwo der U-Topie, selbst dort, wo ein scheinbarer realistischer Schauplatz gewählt wird..." Den folgenden extremen Wandel in der Einstellung führt Bergmann auf den Einfluß von Mario Morasso zurück, der in "La nuova arma: la macchina", Torino 1905 und "Il nuovo aspetto meccanico del mondo", Milano 1907, wesentliche Aspekte der späteren futuristischen Auffassung vorwegnahm. Vgl. Bergmann: 231f. Zu ergänzen wären Morassos Ideen eines "Imperialismo artistico", Torino 1903, die überhaupt erst künstlerische Äußerungen in einen bestimmten politischen Rahmen stellten. Eine der Entwicklung industrieller Technik analoge Kunstproduktion gehörte von da an zum Selbstverständnis des nationalistischen Weltbildes in Italien, und dessen langwierige, allmähliche Konturierung, die schließlich im Faschismus mündete, könnte einen Hinweis geben, wie mühselig selbst in der Malerei eine ikonographische Anpassung an dieses Weltbild zu vollziehen war, ehe etwa das Flugzeug als eins der "mechanischen Idole", als "perfekteste

Erst nach den theoretischen Ansätzen der "Arte meccanica" aber malt Gerardo Dottori das Bild "L'aviatore" (1925, Abb. 50), in dem futuristische Gedanken sichtlich am ungebrochensten weitergeführt werden. Denn nicht die äußere Form, sondern den "Geist" der Maschine, ihre Kräfte, ihren Rhythmus, etc. galt es nach diesen Überlegungen darzustellen, und so genügen Dottori zur Charakterisierung des Fluggeräts das durch seine Drehbewegung dynamischste Detail, der Propeller und die Andeutung von simultan gereihten Tragflächen. Ebenso maschinell konstruiert scheinende Quader- und Pyramidenelemente formen das Gesicht des Piloten, das unmittelbar mit dem Apparat verschmilzt und derart den Bezug von Mensch und Maschine nach den weiter oben erörterten futuristischen Vorstellungen anschaulich verkörpert. Dottori strukturiert den Raum durch das Gegeneinandersetzen der rotierenden und der geradlinigen Bewegungsrichtungen von Propeller und dem Gesamtkomplex aus Maschine und Mensch, deren dynamische Einheit zusätzlich durch die auch aus dem Kubismus bekannte Gleichzeitigkeit von Frontal- und Seitenansicht des Gesichts betont wird.

Mit dem typischen perspektivischen Abkippen der Häuserlandschaft wird schließlich die Bezugsebene für das dynamische Geschehen im Raum von ursprünglicher Statik befreit, so daß mit diesem Werk Dottoris alle entscheidenden gedanklichen Kriterien futuristischer Flugmalerei im wesentlichen bereits zur Anwendung und bildlichen Umsetzung gelangten.

Stimmt man mit Adorno überein, daß Form und Inhalt der Kunstwerke als "objektive Antworten auf objektive gesellschaftliche Konstellationen" zu werten seien (22) und konzidiert ihnen des weiteren eine Art Fähigkeit zur antizipatorischen Widerspiegelung kommender, insbesondere katastrophischer Entwicklungen (23), so mußten die frühen Schöpfungen der Aeropittura für den

Vision der mechanischen Natur" (Fillia (b): 44) gelten durfte.

22 Adorno 1958: 125

23 Ibid.: 124

Futurismus im nachhinein mindestens den Rang eines weiteren Indizienbeweises annehmen, wonach in der Tat die fortgeschrittenen Ideen einer künstlerischen "Vorhut" erneut von der Realität eingeholt worden wären. Denn die spektakulären Formationsflüge Italo Balbos - eines jener Faschistenführer ("ras") neben Mussolini von erheblichem lokalen Einfluß und von diesem ernannter, 1933 wieder abgesetzter Luftfahrtminister - über den Atlantik schienen die von Marinetti stets postulierte kreative Überlegenheit italienischen Geistes und gleichzeitig die "Richtigkeit" des Systems zu bestätigen, das solche herausragenden Leistungen hervorbrachte (24). Zudem war dies eine günstige Gelegenheit für den Futurismus, sich auf der kulturpolitischen Szene des Faschismus nachdrücklich in Erinnerung zu bringen, in dem die vorausweisenden eigenen Denkanstöße in den entsprechenden Werken herausgestellt wurden (vgl. Manifesto dell' Aeropittura, Dok. 19): der sich ausweitenden Anerkennung des "Novecento"-Konservatismus mußte energisch entgegengetreten werden, um dem eigenen Bedeutungsverlust Einhalt zu gebieten.

Da, wie gezeigt wurde, die künstlerische Bewältigung des Themas Flugmalerei um 1925 in ihren wesentlichen Aspekten bereits vollzogen war, erhielt die offizielle Gründung der Aeropittura (1929) (25) eine für den Moment vordringlichere Funktion: die Flugunternehmungen Balbos boten die Gelegenheit zur Reorganisation der futuristischen Bewegung; das vorgegebene General-

24 Derartige Bestätigungen, auf die anläßlich der Behandlung des "Primo Futurismo" bereits verschiedentlich verwiesen wurde, scheinen mir ein wesentlicher Faktor dafür zu sein, daß aller in der früheren Literatur diagnostizierten Kurzlebigkeit zum Trotz eine Kontinuität des Futurismus feststellbar ist, die praktisch bis zum Beginn des 2. Weltkriegs andauert und die Bewegung quantitativ erheblich erweitert. Der messianische Glaube an die eigene "historische Mission" mußte durch solche Realisierungen futuristisch erträumter Visionen stets neue Nahrung erhalten und der Selbstüberschätzung des Künstlers allgemein hinsichtlich politischer Einflußnahme permanent Vorschub leisten.

25 "La nascita ufficiale dell' Aeropittura, come ricorda Riccardo Averini, in 'Ciampino' luglio 1953: '... non è un fatto isolato e di natura puramente letteraria; coincide puntualmente con l' impresa atlantica di Italo Balbo

thema förderte die Geschlossenheit und konnte so das Gruppenbewußtsein aktivieren, das zu einer erfolgreichen Abwehr des Konformismuszwanges benötigt wurde.

Eine direkte Hommage Gerardo Dottoris an den Überflieger des Atlantiks (Italo Balbo hatte 1933 die zweite Unternehmung dieser Art gestartet) weist im Vergleich zum "L' aviatore" (Abb.50) keine stilistisch gravierenden Unterschiede auf. Die das Bild selbst schwerpunktartig und den Blick des Betrachters gleichermaßen zentrierende Spiralkonstruktion im "Trasvolatore" (1933, Abb. 51) ist nahezu ein Zitat des Bildes von 1925, jedoch besitzt die hier im Profil wiedergegebene Physiognomie durch ihre "realistische" Malweise einen dem konkreten historischen Ereignis angemessenen direkten Identifikationswert.

Welch hohen ästhetischen Reiz diese Bilder nicht zuletzt durch ihre differenzierte Farbgebung vermitteln konnten, wird an Dottoris dreiteiligem Werk "Velocità" deutlich (Abb. 52), das, ebenfalls schon 1925 entstanden, die Start-, Flug- und Zielphase eines Flugrennens zeigt. Nicht die technoiden, mechanisiert erscheinenden Metropolen wie in den Bildern Azaris oder Tullio Cralis (vgl. z. B. "In tuffo sulla città, ca. 1939, Abb. 53) bilden den Hintergrund für die Präsentation der Maschinen, sondern die vom Menschen noch kaum veränderte umbrische Landschaft (Dottori stammt aus Perugia). Wirkt Cralis Einheit aus Mensch und Maschine als integraler Bestandteil des ebenso artifiziellen Umraumes, dessen materielle Konsistenz ihre Eindeutigkeit durch die angewandte "Überblendung" (26)

(Dezember 1930 - I.B.). Il gruppo dei Futuristi romani volle celebrare l' avvenimento con una mostra alla quale partecipavano undici pittori con un totale di cinquanta opere: Balla, Ballelica, Benedetta Marinetti, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Orioni, Prampolini, Bruno Somenzi, Tato, Thayat.' " Aeropittura futurista, Kat.Milano 1970:
2. Textseite

- 26 Der Terminus deutet bewußt die Nähe der futuristischen Malerei zum Medium Film an. Die wechselseitigen Beziehungen sind durch vielerlei Aktivitäten theoretischer und praktischer Art bezeugt, auf deren Behandlung hier verzichtet werden muß. Vgl. aber Marinetti/Corra/Settimelli/Ginna/Chiti: 118 f.; sowie Depero, Trento 1932: 171 f.; und Bragaglia.

von Objekten teilweise einbüßt, so bezieht Dottori ein Maximum an Steigerung von Form und Inhalt aus dem Kontrast des hoch-technisierten, vom Maler antizipatorisch optimal aerodynamisch gestalteten, spitzwinklig-aggressiven Fluggeräts mit den weichen Rundformen der Hügel- und Seenlandschaft. Signalhaftes Rot und metallisches Blau der Apparate betonen die Kraßheit, mit der hier die Technik einbricht in die natürliche, grün und blauschattierte Idylle.

Diese unvermittelte Konfrontation mit einer radikal veränderten Wirklichkeit stellt sich nun gemäß der futuristischen Auffassung nicht als schreckbehaftet oder sonstwie negativ besetzt dar, sondern spielt voll den positivistischen Optimismus der Künstler aus, für die seit dem Beginn der Bewegung der technische Fortschritt aus der industriellen Revolution gleichzusetzen sei mit dem menschlichen Fortschritt schlechthin (27). Folglich bemüht sich Dottori, die Harmonie gegensätzlicher Formen herzustellen ("*Armonie di forme contrarie*" heißt bezeichnenderweise ein Bildtitel von 1935); es sind in vielen seiner Bilder "*forme ascensionali*", aufsteigende, die Verbindung zum Kosmos suchende Formen, deren keilartige, aufgefächerte Struktur auch im "Geschwindigkeits"-Bild (Abb.52) wiederzuerkennen ist. Die Fluchtlinien der zuschauerbesetzten Tribünen intensivieren die Dynamik des Start- und Zielvorgangs, indem sie parallel zu dem "Keil" verlaufen und die in vielfältige geometrische Körper aufgesplitterte Szenerie aus den Flugzeugen und dem materialisierten Lärm zusammenhalten. Das Ganze erinnert in seiner kunstvollen, den Zeit- und Geschwindigkeitsfaktor herausarbeitenden Zerlegung an die Virtuosität Boccionis, die dynamische Durchdringung von Gegenstand und Umwelt sinnlich zu erfassen und die Distanz des Betrachters zum Geschehen insofern zu verringern, als man ihn "mitten ins Bild" setzt (28).

27 Vgl. z. B. die Prognosen Fedele Azaris, daß die Menschheit durch die Maschine von dem Sklavendasein der Handarbeit, der Armut und dem Klassenkampf befreit würde: Azari: 186

28 Boccioni 1914: S. 254 f.

Dottoris Malerei bietet damit am ausgeprägtesten eine unmittelbare Synthese "klassischer" futuristischer Inhalte und Formen und der künftigen Neuerungen, die aus der veränderten Perspektivik der Aeropittura resultieren und deren optische Gesetzmäßigkeiten sie vorwegnimmt. In der mittleren Phase des "Velocità"-Bildes (Abb. 52) erscheint deutlich die Verabschiedung von der Kontinuität des Panoramas, wie sie bei der Darstellung erdgebundener Geschwindigkeit durch Pferd, Automobil oder Zug noch verbindlich gewesen war. Nunmehr verformt das Fluggerlebnis die Landschaft beispielsweise zu derartigen Ellipsen unter den Flugkörpern, während dieser Prozeß den weiter entfernten Landschaftselementen erst noch bevorsteht. Gleichzeitig mit den Sinneseindrücken wandelt sich aber das Bewußtsein selbst: "Das gleitende, herabstürzende, sich aufbäumende etc. Flugzeug bildet ein ideales Übersensibles Observatorium im unendlichen Raum, der darüberhinaus vom Bewußtsein der Bewegung dynamisiert wird, wobei letztere wiederum den Wert und Rhythmus der Minuten und Sekunden der Visions-Empfindungen verändert. Zeit und Raum werden aufgelöst durch die blitzartige Erkenntnis, daß die Erde sich unter dem ruhenden Flugzeug mit großer Geschwindigkeit dahinbewegt (29)."

Anläßlich der XIX. Biennale in Venedig (1934) präsentierten bereits 42 "aeropittori e aeroscultori futuristi italiani" ihre Werke, so daß Marinetti die Zeit einer überschaubaren Klassifizierung für gekommen hielt (30). Danach werden etwa Marinettis Frau Benedetta und Gerardo Dottori der zweiten Kategorie zugeordnet, in der sie die Hauptvertreter einer "verklärenden, lyrischen, räumlichen Aeropittura" (31) seien.

29 Manifesto della Aeropittura Futurista: 171. Vgl. Dok 19, S. 346, Zeile 43 f. In der zu beobachtenden Umsetzung synchroner physikalischer Erkenntnisse über die Relativität von Zeit und Raum sowie der Beziehung zwischen ihnen (Geschwindigkeit) in die Malerei und ihre Theorie kann dem Urteil zugestimmt werden, daß "der Futurismus ... der erste bewußt und systematisch unternommene Versuch einer Gruppe bleibt, das anbrechende Atomzeitalter künstlerisch zu bewältigen". Vgl. Baumgarth: 112

30 Vgl. "Aeropittura futurista", Katalog Milano 1970, 4. Textseite f.

Jenseits dieser allgemeinen, naturgemäß groben Schematisierung finden sich parallellaufende Tendenzen, deren Spannweite, ikonographisch gesehen, von der reinen Landschaftsdarstellung unter Bedingungen der Flugmalerei über mehr dokumentarische Fixierungen historisch identifizierbarer Einsätze des Fluggeräts bis zur hochgradigen Abstraktion des technischen Materials und seines Umraumes reicht.

So verweist Benedettas Bild "Aeropittura di un incontro con l' isola" (1939, Abb. 54) auf die durch modernen menschlichen Genius erst voll und neuartig rezipierbare Schönheit beispielsweise einer Insellandschaft, ohne daß das dafür erforderliche technische Hilfsmittel selbst in Erscheinung tritt. Dessen Verherrlichung bewerkstelligt Benedetta über den Umweg der Harmonisierung gegensätzlicher Perspektiven und der farbästhetisch vollendeten Koppelung von Erd- und Himmelssphäre: der Genuß idealisierter Naturschönheit als Lohn industrieller Anstrengung.

An der überkommenen Diskrepanz zwischen denen, die im eigentlichen Sinne diese Anstrengungen unternehmen (müssen), und der Gruppe, die daraus solchen Genuß zu ziehen die Möglichkeit besitzt, hat sich auch und gerade im faschistischen System begreiflicherweise nichts verändert. Die vergrößerte Anzahl "Aeropittura" praktizierender Künstler täuscht nicht darüber hinweg, daß mit der Fixierung futuristischer Kunstausbübung auf ein hochtechnisiertes Hilfsmittel wie das Flugzeug sowohl auf seiten der Kunstproduzenten als auch bei den -rezipienten ein verstärkter Eliteanspruch zur Geltung kommen mußte. Zur Aufgabe dieser "Elite" gehörte es - und da deckt sie sich mit den Erfordernissen faschistischer Praxis -, den Funktionscharakter der Technik insgesamt im gesellschaftlichen System unkenntlich zu machen, indem etwa mit futuristischer Ästhetisierung die Verherrlichung der Maschine als lediglich "poetischer Wert" betrieben und nicht ihr eigentlicher Funktionswert als Werkzeug verdeutlicht wird (32).

31 Ibidem

32 Vgl. Benjamin 1966: 510 f. "Der Ästhetizismus ...ist... kein improvisierter Standpunkt, welchen der Faschismus

Das Regime honoriert solche Reduktion mit der Erlaubnis zur umfassenden Repräsentation der Flugmalerei auf der Biennale Venedigs und sogar im Ausland. Gelegentlich konkreter werdende, das heißt sich auf bestimmte historische Anlässe beziehende Werke gewinnen dem Einsatz des Flugzeugs in seiner vorgesehenen Hauptfunktion, nämlich als Kriegsinstrument, als Waffe, auch nur wieder die ausschließlich ästhetische Seite ab, und sie laufen deshalb nicht Gefahr, vermöge eines etwaigen aufklärerischen Potentials von offizieller Seite unter Verschluß genommen zu werden. "Il volo su Vienna" von Alfredo G. Ambrosi (Abb. 55) wird im Gegenteil offen als erstes futuristisches Bild 1933 vom König Italiens erworben. Wien galt von Beginn des Futurismus an als das Zentrum passatistischer Politik und Kultur; daher sollte das synthetisch-veristisch ausgeführte

nur eben in der Debatte kunsthistorischer Fragen bezieht. Der Faschismus ist auf diesen Standpunkt überall da angewiesen, wo er dem Augenschein näher zu treten wünscht, ohne sich mit der Realität einzulassen. Eine Anschauungsweise, die den Funktionswert der Kunst aus dem Wege räumt, wird sich auch sonst empfehlen, wo ein Interesse besteht, den Funktionscharakter einer Erscheinung aus dem Blickfelde zu beseitigen. Das ist ... in hervorragendem Maße bei der Technik der Fall. Der Grund ist leicht einzusehen. Die Entwicklung der Produktivkräfte, unter denen neben dem Proletariat die Technik steht, hat die Krise heraufgeführt, welche auf die Vergesellschaftung der Produktionsmittel drängt. Mit an erster Stelle ist diese Krise demnach eine Funktion der Technik. Wer sie unsachgemäß, gewaltsam, unter Beibehaltung der Privilegien zu lösen gedenkt, der hat viel Interesse daran, den Funktionscharakter der Technik so unkenntlich wie möglich zu machen." (...) Im Faschismus hat "die großbürgerliche Denkweise seiner Mandanten ... in den Intellektuellen, die sich zu seiner Verfügung hielten, ihre Spur hinterlassen. Einer von ihnen war Marinetti. Er zuerst spürte instinktiv, daß eine 'futuristische' Betrachtung der Maschine dem Imperialismus nützt. Marinetti begann als Brutist, er proklamierte den Lärm, (die unproduktive Aktivität der Maschine) als ihre bedeutungsvollste. (...) 'Marinetti', schreibt Maulnier, 'berauschte sich an der Höhe der Maschinen, an ihrem Lärm, an ihrer Schnelligkeit - kurz an allem, was an der Maschine als Selbstwert angesehen werden kann und nicht teil an ihrem Werkzeugcharakter hat... Er beschränkte sich und hielt sich mit Absicht an ihre unverwertbare Seite, das heißt an ihre ästhetische'".

Bilddokument über den Flugblattabwurf durch die Luftstaffel D' Annunzios ein selbstbewußter Rückblick auf siegreiche italienische Überlegenheit sein, zugleich aber den Ausgangspunkt bilden, an diese futuristisch geprägte Zeit anzuknüpfen und aus ihr Ermutigung für Gegenwart und Zukunft zu schöpfen. Denn letztere schien sich im Anschluß an die weltweite Wirtschaftskrise seit 1929 bereits wieder im Sinne Marinettis (33), nämlich kriegerisch zu strukturieren (34). Dottoris lyrisch gestimmte Schilderung der geschichtsträchtigen Landschaft am Golf von La Spezia (35) vermittelt insofern ein trügerisches Bild der Situation, denn diese spiegelt sich 1933 eher in seinem entsprechenden Triptychon "Golfo di La Spezia" (Abb.56). Zwischen die malerischen Ansichten der jeweils am Ausgang der Bucht gelegenen Orte Porto Venere und Lerici schiebt sich das ästhetisch verformte Abbild einer kruden Wirklichkeit, die ihre trotz aller Anstrengung unbewältigten Antagonismen erneut gewaltsam aufzuheben versucht. In La Spezia konzentrierte, kanonenstarrende Einheiten der Kriegsmarine und modernste Flugzeuge denaturierten die besungene Idylle aufs höchste, vergewaltigte man sich Zweck und Folgen des Ganzen. Doch futuristische Ideologie begnügt sich mit dem ästhetischen Schein

- 33 "... bisogna alimentare ancora lo spirito del cittadino eroico, amico del pericolo e capace di lotta, poiché occorrerà improvvisare domani gli indispensabili volontari della nuova guerra. Questa, lo ripeto, è certa, forse vicina. (...) Noi futuristi parliamo d' Impero convinti e lieti di batterci domani. Vogliamo preparare la gioventù italiana ad affrontare imperialmente cioè rapacemente la sicura, forse prossima, certo ferocissima conflagrazione." Marinetti 1968: 541/542
- 34 Marinettis Prophetismus war durchaus keine isolierte Erscheinung: "La crisi generale pone all' ordine del giorno la prospettiva di un altro conflitto mondiale come la più probabile delle alternative verso cui essa conduce. Gli elementi consapevoli dirigono perciò i loro migliori sforzi al fine di predisporre ogni cosa per tale eventualità che si annuncia assai prossima. Dinanzi alla suprema eventualità della guerra non si vuol giungere impreparati come nel 1914 e perciò ci si propone fin d' ora di orientare tutta l' economia in senso bellico." Grifone: 79
- 35 In "Stile Futurista", 1932; vgl. das Faksimile in Ballo: Abb. 120

auch und gerade der artifiziellsten Maschinerie, die bis dato je produziert worden war. Ihre vom sozialen Geschehen mehr denn je abgehobene Denkweise zieht selbst aus dem eigentlichen Vernichtungsakt die höchsten künstlerischen Schönheitsideale; die Nähe zur faschistischen Kunstauffassung, wie sie Walter Benjamin beschreibt (36), ist hier mithin nicht zu übersehen und erklärt die im großen und ganzen unbehelligte Duldung der Aeropittura durch das Regime.

Die Maler des Novecento suchten das "Heil im Mythos des Ursprünglichen, in arkadischen Harmonievorstellungen, die alle darauf hinausliefen, die Vorherrschaft des Rationalismus zu durchbrechen. In ihm sahen sie das Grundübel für die Entwicklung der Gesellschaft zur Inhumanität" (37). Deshalb weichen sie aus auf eine "Kunst, die - indem sie sich immer weiter ideell differenziert und neue ästhetische Erkenntnisse hervorbringt - sich jeder Möglichkeit begibt, an der Gesellschaft noch teilzuhaben. Ihre Konsequenz auf die tatsächlich inhumane, tödliche Vorherrschaft des Rationalismus ist ein Rückschritt auf das Vorrationale, als sei mit Arkadia Utopia noch zu gewinnen" (38).

Die Futuristen vollziehen den entgegengesetzten Schritt, ohne daß der ihnen ein Mehr an Teilhabe eingebracht hätte; insofern bildet er nur die Kehrseite ein und derselben Medaille. Im schon fanatischen futuristischen Rationalitätsglauben versinkt letztlich jeglicher humane Aspekt, soweit er die Auseinandersetzung des Menschen mit der Technik betrifft. Die Erfahrungen des ersten Weltkrieges, die zur beschriebenen Reaktion der Novecento-Maler wesentlich beigetragen hatten, führten den Futurismus als Kunst eben nicht zu einer Sensibilisierung für die

36 Vgl. Benjamin 1963: 51, sowie Kap. II, 3.2 der vorliegenden Arbeit

37 Romain 1973: 59

38 Ibidem

Problematik dieser Auseinandersetzung, sondern sie verstärkten als Folge der aufgezeigten gesellschaftlichen Konstellationen nur dessen ideologische Fixierung auf dynamische Strukturen der Materie, gleichgültig, welcher und wie großer Schaden aus deren je interessengebundener Verwertung dem Individuum erwachsen würde. Nicht jede Kunst kann solcherlei Auswirkung derart aufklärerisch engagiert zeigen wie etwa die Kriegsdarstellungen eines Otto Dix (der immerhin in den Jahren 1914 - 19 sehr stark vom Futurismus beeinflusst war), doch Dottoris "Inferno di battaglia sul paradiso del golfo" (1942, vgl. Abb. 57) demonstriert als ein extremes Gegenbeispiel zu sozial verpflichteter Kunst den in Formen und Farben vollendet abgestimmten Oberflächenreiz der dramatischen kriegerischen Aktion über dem Golf von Neapel. Die dialektischen Topoi "Inferno" und "Paradies" gelangen derart ästhetisch aufbereitet in der dynamischen Bildeinheit zur Synthese, indem sie nurmehr materie- und nicht menschenbezogen erscheinen, also rhetorisch verkürzt werden. Zur Naturschönheit des Golfes gesellt sich eine künstlich geschaffene im Luftraum, die ihre volle poetische Entfaltung erst aus der gegenseitigen Vernichtung, dem Aufflammen, aus den Angriffs- oder Fluchtbewegungen der Apparate bezieht und somit einerseits das dynamische Schönheitsideal aus den Tagen des Gründungsmanifests ("Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein".) (39) zur letzten Konsequenz gelangen läßt und andererseits der faschistischen Kunstauffassung wieder sehr nahe kommt (40).

39 Vgl. Gründungsmanifest Punkt 7, Dok. 1, S.291, Z. 24 f

40 "...die Kriegskunst ... verkörpert die faschistische Kunstidee ebenso durch den monumentalen Einsatz an Menschenmaterial wie durch den von banalen Zwecken gänzlich entbundenen Einsatz der ganzen Technik. Die poetische Seite der Technik, die der Faschist gegen die prosaische ausspielt, ... ist ihre mörderische." Benjamin 1966: 512

Neben der Aeropittura manifestierte sich der Zwiespalt, hervorgerufen durch die apologetische Haltung der futuristischen Künstler zum faschistischen System und dem unmittelbaren Empfinden der spezifischen Restriktionen, die ihnen aus diesem System erwuchsen (41), in einer zweiten Strömung, dem "Idealismo cosmico". Dieser Zwiespalt ist es auch, der die Maler die Notwendigkeit zur Hervorbringung des "Kosmischen Idealismus" als psychisches Problem begreifen läßt und nicht als ein gesellschaftlich bedingtes: der a priori vorhandene menschliche Drang zur individuellen, künstlerisch gestalteten Produktivität, die stets über den elementaren Lebensvollzug hinausstrebt, führt über das Mittel Kunst in alltagsunabhängige, hedonistisch erfüllte und vom Makel des unvollkommenen Menschentums nicht berührte Bereiche (42). Dies soll, nach der Auffassung Marinettis, weder eine Flucht aus der Realität, noch deren Negation oder Verkennung einleiten, sondern mit (der tiefenpsychologischen Kategorie) der Sublimierung faßbar sein, wo-

- 41 In erster Linie betraf dies den Ausschluß futuristischer Kunst von Ausstellungen vorwiegend internationalen Charakters (Biennale Venedig 1924, 1932), aber auch Behinderungen im publizistischen Bereich (Presse, Rundfunk). Obwohl mit Dottori und Prampolini zwei Hauptvertreter des Futurismus die "Mostra della Rivoluzione Fascista" zum zehnjährigen Bestehen des Regimes wesentlich mitgestalteten, wurde dem offiziellen futuristischen Organ "Futurismo" die Akkreditierung verweigert. Den entschlossenen Widerstandswillen gegen jegliche Restriktion bekräftigt Somenzi: "I giornali stranieri dedicano colonne di spazio riconoscendo il Futurismo arte della Rivoluzione Fascista. Questi fatti controllabilissimi rafforzano maggiormente la nostra precisa volontà di VINCERE AD OGNI COSTO per glorificare e imporre al mondo l'arte fascista futurista della grande Italia di Mussolini". (In: Futurismo n. 7, Roma 23.10.1932, S.1).- Vgl. a. die entsprechenden Proteste Marinettis und Somenzis ibd. n. 17 u. 18 (1.1. u. 8.1. 1933). Vgl. a. Kap. VI.3 der Arbeit.
- 42 Vgl. Fillia: Die Kunst als Mittel "... per rendere le immagini di un misterioso mondo superumano. L'uomo ha bisogno di staccarsi dalla terra, ha bisogno di sognare, di desiderare eterne felicità, di dimenticare continuamente la realtà quotidiana." In: "Oggi e Domani", Roma, 26.10.1931. Vgl. die Documenti di poetica in Crispolti 1961: 286 f.

durch die "Expansion des Ichs" in der "reinen Kunst" sich vollzöge (43). Deutlicher wurde der Wandel im Verhältnis von Futurismus und Faschismus verbal nie markiert. Die politische Resignation, das Herabsinken der Bewegung zu "einer Art überflüssigen Randornaments, das man zuweilen prestigehalber unterstützt" (44), mußte nunmehr Kompensation im zugewiesenen Kunstreservat suchen, indem jene Maxime moderner Kunst wieder verstärkt zur Geltung gebracht werden sollte, die auch am Beginn des Futurismus gestanden hatte: die "Heilung durch den Geist" (45). Mehr als dieser Rückzug blieb nicht übrig von dem eigentlichen Ansinnen sich "avantgardistisch" nennender Kunst, ihre Integration in das "Leben" zu betreiben und/oder dieses gar ästhetisch zu regulieren, denn auch dem Faschismus ist es selbstverständlich gelungen - und dies betrifft nicht nur den Futurismus - "die Künstler zu Spezialisten für den ästhetischen Außenbezirk der Gesellschaft herunterzudrücken, sie in den Ruch von Außenseitern zu bringen, die im wirklichen Leben nicht ernst genommen werden können"(46).

Einem Teil der futuristischen Künstler scheint immerhin die Tatsache zum Bewußtsein gelangt zu sein, daß bei aller ideologischen Nähe zum Regime auch die Aeropittura keine relevante Analyse gegenwärtiger Wirklichkeit widerspiegelte, sondern

- 43 "A parte la politica, l' estetica futurista vuole arte pura, alogicità, deformazione, poesia... Non evasione dalla realtà, negazione o disconoscimento di realtà: ma sublimazione di essa, espansione dell' io, nella esaltazione lirica." Marinetti in "Futurismo", n. 43 - 44, Roma 9.7.1933. Vgl. Crispolti 1969: 628, Anm. 50
- 44 Kesting: 91
- 45 Vgl. Farner 1970: 47 ff.
- 46 Tomberg: 78. Vgl. Mussolinis Urteil über Marinetti, nachdem dieser 1920 die "faschi di combattimento" verlassen hatte: "Mussolini is reported to have told his friends after this that he had no opinion of 'this extravagant buffoon who wants to play politics and whom nobody in Italy, least of all me, takes seriously'". Zit. nach Joll: 1960: 175

sich "mit dem Lobpreis der Funktionalität des neuen heraufdämmernden technokratischen Zeitalters" begnügte, weil "ihre Reflexe ... diese technische Welt, von deren Dynamik sie betäubt (ist), nicht zu erfassen, d.h. konkret in ihren Bedingungen darzustellen" vermochte (47).

Diese Gruppe schlägt daher einen anderen, mehr durch die Idee als den Schein der Wirklichkeit geprägten Weg ein, um den "Geist der Epoche" zu erfassen und wiederzugeben. Zwar bildet auch hier das Flugzeug als "perfekteste Vision der mechanischen Natur" den Ausgangspunkt der neuen künstlerischen Intentionen, doch organisieren sich die Formen der Flugzeuge, des Himmels, der Erde und der Sternenwelten "außerhalb jeder Logik des Sehens und jeder Durchdringung von Flächen, die durch die Bewegung bedingt wäre" (48).

Vergleicht man einige - und zur Analyse reichen hier wenige - Bilder des "Idealismo cosmico" mit Werken der "Aeropittura", dann werden die doch erheblichen Unterschiede beider Strömungen schnell anschaulich.

Zunächst läßt sich ein allgemeiner Tendenzwandel ablesen, als nämlich im Zeichen der neuen, spirituell bestimmten Kunst das bisher dominante Existenzverhältnis des Futurismus "Mensch-Maschine" zurückverwandelt wird in dasjenige von "Mensch-Natur", jedoch in dem Sinne, daß der herkömmliche Naturbegriff um die mechanische Komponente erweitert erscheint. Die Verwertung langjähriger futuristischer Erfahrung würde so und durch die gleichzeitige Weiterentwicklung von Perzeption und Reproduktion bei den Künstlern die Gefahr ausschalten, in

47 Romain 1971: 116

48 "Intendo invece servirmi dell' 'aereo' (che è la più perfetta visione della natura meccanica) per rendere lo spirito dell' epoca... Le forme degli aeroplani, dei cieli, della terra, dei mondi siderali si organizzano al di fuori di ogni logica visiva e di ogni compenetrazione di piani causata dal movimento." Fillia (b): 44

einen ähnlich regressiven Sog wie das "Novecento" zu geraten (49).

Nicht die Präzision des technischen Geräts aus den Bildern Dottoris (vgl. z.B. Abb. 52) steht also im Mittelpunkt, sondern es gilt, wie Fillia in "Spiritualità dell' aviatore" (1929, Abb. 58) die "Idee des Menschen angesichts des Geistes der mechanischen Natur darzustellen" (50). Dementsprechend werden die stereometrisch exakt definierten Formen dort abgelöst von unbestimmt fließenden synthetischen Gebilden mit anthropomorphen Reminiszenzen hier, deren Ambiente allenfalls durch die beibehaltene blaue Farbgebung und die angedeutete Wolkenbildung als das des Luftraumes identifiziert werden kann. Das Fluggerät ist als solches nicht mehr erkennbar; nur die Abweichung von der Bildsenkrechten stellt in ihrer Parallelität einen wenn auch vagen Bezug des Piloten zu einem wie auch immer gearteten, jedenfalls künstlichen System her, das sich grau und exakt konturiert gegen den natürlichen Umräum abhebt. Dies und die Tatsache, daß die voluminöse Materialität des Menschen von einer anderen Raumbene relativiert wird, indem diese das ganze System, den Körper eingeschlossen, diagonal durchdringt, zeigt das Ausmaß der Befreiung von jeglicher wirklichkeitsbehafteten und darum phantasieeinengenden Gestaltung: nunmehr erzeugt und organisiert allein "der Mensch, oder genauer: seine tiefe psychische Struktur ... die Struktur der äußeren Welt" (51). Demgemäß ordnet Fillia den freien Formen bestimmter komplexer Bereiche ausgewählte Farben zu, die als willkürliche Setzungen nicht gewohntem realem

49 Die Künstler des "Secondo futurismo" "guardano ora alla Natura (dove si comprende anche a livello delle altre, quella meccanica) con spirito ed occhio assolutamente originali. E possono, nello stabilirsi di un altro ordine generale, interpretare qualsiasi elemento di questa natura, sicuri di non cadere in assurdi ritorni, perché le loro facoltà di sentire e di esprimersi sono radicalmente cambiate". Fillia (a)

50 Fillia (b): 44. (Hervorhebung von mir - I.B.)

51 Menna: 121

Vorkommen, sondern reinen psychischen Reflexen entsprechen sollen (52).

Mit dem totalen Verzicht, äußeren Geschehnissen und Wahrnehmungen in einer politisch so prekären, sozial extrem antagonistischen Zeit im Medium Kunst ein wenn auch begrenzt wirksames Forum der kritischen Auseinandersetzung zu bieten, begeben sich die Künstler des *Idealismo cosmico* auf den Fluchtweg, der bürgerlicher Kunst immer schon offengestanden hatte: sie konstituieren eine eigene künstlerische, notwendig esoterische Wirklichkeit in der Wirklichkeit (53), bekräftigen ihre Autonomie (wodurch sie in Wahrheit erst vollends gesellschaftlich verfügbar werden) und weisen ihr Potential zurück, Kunst als Korrektiv der Praxis einzusetzen (was der frühere Futurismus noch zu seiner vordringlichsten Aufgabe zählte). Denn mit dieser Praxis wännen sie sich, wie sie insbesondere anlässlich späterer Angriffe aus den Reihen des Faschismus immer wieder betonen, im vollkommenen Einverständnis. Lassen sich aber nicht doch in ihren Werken die wohlbekannten Züge bürgerlicher Kunst erkennen, das nicht gegenwärtige Ideal

52 " I colori sono il primo fattore interpretativo. Ridotta la materia ad una funzione unicamente costruttiva è assurdo pensare ancora al suo cromatismo naturale, perchè privato ormai del suo valore di compensazione. I colori perciò assumono una vera importanza di alfabeto spirituale, usati in senso psicologico secondo l' impressione provocata in noi dalle diverse tinte. Un elemento di forza, intelligenza, vita ecc. sarà sempre azzurro-di elettricità, civiltà, ecc. sarà sempre giallo-di vizio, decadenza, degenerazione, ecc. sarà sempre verde-di dinamismo, violenza, velocità, ecc. sarà sempre viola: tutte le sensazioni umane possono avere una propria interpretazione. Importanza centrale del nero e del bianco (con il grigio derivato) come poli opposti che racchiudono ogni senso cromatico. - Abolita così la vecchia concezione illustrazionistica, nasce il nuovo fattore espressivo, perfetto nella sua realtà originale." Bracci/
Fillia: 40

53 "Si usciva ... da ogni possibile ispirazione di oggetti (cubismo), da ogni influenza dell' azione umana, da ogni passione per il soggetto realmente esistente (dinamismo plastico). Il pittore si trova cioè di fronte alla necessità di costruire degli organismi la cui vita non abbia altro scopo che quello artistico". Fillia (b): 44

bildnerisch zu antizipieren und damit, als Nebeneffekt, die Gegenwart in ihrer Unvollkommenheit zu denunzieren ?

Die kosmischen Räume jedenfalls, in die auch Prampolini seine Wunschkonstruktionen idealer Harmonie verlegt, sind angefüllt mit unirdisch anmutenden, funktionsfreien plastischen Komplexen (vgl. "Superamento terrestre", 1932, Abb. 59), deren Ordnung keinen erkennbar bekannten Gesetzmäßigkeiten einschließlich denen der Gravitation zu unterliegen scheint. Vor der gewissermaßen negativen Matrix des zeitgenössischen Gesellschaftszustandes erst gewinnt diese erdachte Welt ihre spezifisch utopischen Konturen, als weder geringste Andeutungen sozialer Beziehungen zwischen Menschen, geschweige denn der zwanghaften im totalitär gewordenen System gegeben werden, noch irgendwelche Fragestellungen im Zusammenhang von Technik, Industrie und ökonomischer Struktur Relevanz beanspruchen: eliminiert sind Krisen jeglicher Natur, keine Bankzusammenbrüche erschüttern das Gefüge, kein staatlich verordneter Konformismus materialisiert sich in gelenkten Massenveranstaltungen und nirgends bewährt sich ein in höchst dynamische weil kriegerische Handlungen verwickeltes neues Flugmodell. Das futuristische Aggressionsprinzip "Wo kein Kampf - da kein Kunstwerk" ist hier gänzlich stillgelegt. Der alte parteiliche Künstlertraum aber einer herrschaftsfreien Humanität erzeugt, wie gerade bei Prampolinis Bildern am deutlichsten sichtbar, in bester Absicht ungreifbare, unbegreifbare Formen (54),

- 54 Damit gleicht die Situation derjenigen, die Bertolt Brecht in bezug auf die russischen Schwierigkeiten in Fragen "geeigneter Formen" drastisch, aber treffend schildert: "Die Fehler und Irrtümer einiger Futuristen sind offenkundig. Sie setzten auf einen Riesenkubus eine Riesengurke, strichen das Ganze rot an und nannten es: Bildnis Lenins. Was sie wollten, war: Lenin sollte nichts gleichen, was je wo gesehen worden war. Was sie erreichten, war: Sein Bild glich keinem Bild, das je gesehen worden war. Das Bild sollte an nichts erinnern, was man aus den alten, verfluchten Zeiten kannte. Leider erinnerte es auch nicht an Lenin..." Brecht: 291

deren ästhetischer Harmonie und Transzendenzfähigkeit der Nachteil gegenübersteht, eines jeden objektiven Inhalts zu ermangeln und die somit ihrer gedachten Funktion als antizipierendes Ideal irdischer Überwindung schwerlich gerecht werden dürften. Was im Interesse auch der faschistischen Herrschaft lag, leisteten die Künstler auf diese Weise - scheinbar freiwillig - selbst: "... die Darstellung des Ideals für die Gestaltung einer unverbindlichen Welt des schönen Scheins auszugeben, um so die politische Sprengkraft der ästhetischen Idealisierung zu überdecken; um zu verhindern, daß das Ideal als radikales Postulat in die Gesellschaft hineinwirkte" (55).

Im Abriß der "Novecento"-Malerei wurden einige Wesensmerkmale herausgearbeitet, die Funktion und Stellung dieser Kunst innerhalb des Gesellschaftsprozesses betrafen. Man findet sie, unter entgegengesetzten Vorzeichen, im "Idealismo cosmico" wieder. Die Gegenstände (vgl. Abb. 59) bieten keinen Anhaltspunkt, den Bildraum besonders zu definieren; in ihrer Konsistenz und Anordnung vermitteln sie nicht den Eindruck, schnelllebige Zeitabläufe wiedergeben zu wollen, sondern sie formulieren eher wiederum den azeitlichen Verewigungsanspruch. Gleichermaßen ist ein geschichtlicher Kontext nicht zu entdecken, und auf das Aussparen jeglicher politischen Ereignisse wurde schon hingewiesen. Nach dem Scheitern der Versuche, ästhetisch und politisch synchron verändernd auf die Gesellschaft einzuwirken, konnten die Begriffe "Kunst" und "Leben" nicht mehr als ineinander zu überführende Kategorien interpretiert werden; daher betreibt der "Idealismo cosmico" deren neuerliche Trennung sorgsam und akzentuiert. Fillia, Prampolini, Oriani, Diulgheroff, Alimandi und andere halten der Regression des "Novecento" auf die vermeintliche Einfachheit der Formen und die für jedermann verständlichen Inhalte früherer Kunstepochen denn auch in offener Konfrontation eine Progression zur komplexen Abstraktion entgegen, die dennoch und nur scheinbar paradox der genau gleichen Funktion unterliegt: sie negiert die Wirklichkeit total. Das von ihr ange-

botene ideale Gegenbild sperrt sich in seiner Abstraktheit gegen jede positive Identifikationsmöglichkeit, so daß der im früheren Futurismus einmal für wesentlich erachtete Agitationswert moderner Kunst auf nahezu Null absinkt (56).

Neben diesen extremen Bemühungen der Avantgarde, sich abzusondern, tauchen jedoch unvermittelt in ihren Werken Anzeichen auf, langezeit ignorierte, ja bekämpfte Tradition, nämlich die christlich-religiöse Metaphorik zu verknüpfen mit den Stilmitteln der Aeropittura und des Idealismo cosmico. Der Überraschungswert dieser völlig unfuturistisch erscheinenden Maßnahmen wird erheblich abgeschwächt, wenn man letztere in Beziehung setzt zu einer tiefgreifenden politischen Entscheidung des faschistischen Regimes: 1929 schließt Mussolini die "Lateranverträge" mit dem Papst im Vatikan, womit eine potentielle Gegenkraft zum Staat neutralisiert wird und zugleich das Prestige des Regimes einen spürbaren Zuwachs erhält (57). Der Widersprüche zu früheren ideologischen Positionen ungeachtet, vereinnahmten Marinetti und Fillia ohne Zögern den alleinigen Anspruch für den Futurismus, eine der religiösen Thematik angemessene "mystische Abstraktion" (58) bildnerisch erfassen zu können. Durch die Errungenschaften der Aeropittura

- 56 "Die Negation der Wirklichkeit durch die moderne Kunst drückte aber gerade die Unänderbarkeit des Bestehenden aus. Der bürgerliche Betrachter erfuhr aus ihr den Impuls zum Nicht-Mitmachen, nicht aber zum Andersmachen. Mit der Negation förderte sie auch die Resignation." Tomberg: 57
- 57 Damit wird das Absondern des Faschismus von einer wesentlichen futuristischen Komponente, dem Antiklerikalismus, endgültig besiegelt, deren Stillegung sich Anfang der zwanziger Jahre im vorübergehenden Bruch Marinettis mit Mussolini bereits andeutete, denn der Faschismus gewährt "der Kirche Konzessionen, die ihr eine liberale Regierung niemals zugestanden hätte. Damit bemächtigt sich Mussolini, der, zumindest bis 1935/36, einen unleugbaren Instinkt für die Volksseele besitzt, dieses im Herzen der italienischen Bourgeoisie so tief verankerten Leitgedankens von der Versöhnung zwischen Kirche und Staat". Chabod: 42
- 58 Marinetti/Fillia: 173

bleibe es den Futuristen vorbehalten, das Inferno, die Unendlichkeit und die "vita aerea" von Engeln und Heiligen darzustellen oder mittels der Simultaneität von Zeit-und-Raum-Durchdringungen "die simultanen Dogmen des katholischen Kultes wie die Heilige Dreieinigkeit, die Unbefleckte Empfängnis und den Leidensweg Christi" zu beschreiben (59).

Wollte der "Secondo Futurismo" sich weiterhin auf den "Einklang mit der Zeit" berufen, so mußte er nach der Schaffung des Konkordats seine Polemik gegen den Klerikalismus als eine der Hauptquellen des "Passatismus" um deren politische Komponente beschneiden und wiederum auf den künstlerischen Bereich eingrenzen. Daher wird jetzt lediglich "den traditionellen, mehr oder minder an den Besessenheit erzeugenden Realismus gebundenen Malern" die Fähigkeit abgesprochen, religiöse Themen so adäquat zu behandeln, wie dies eben nur dem progressiven Futurismus möglich sei (60).

In vielen Bildtiteln weist so die Terminologie bereits auf die zunehmende Tendenz zur Übernahme transzendentaler Elemente in die Malerei hin: Es geht um die "Divinizzazione dello spazio" oder, in einem weiteren Bild von Pippo Oriani, um die "Nascita della simultaneità" (1931, vgl. Abb. 60). Simultaneität wird nicht mehr - hier zeigt sich der bedeutsame Wandel des Futurismus in ganzer Schärfe - aufgefaßt als die Gleichzeitigkeit der Visionen modernen pulsierenden Großstadtlebens mit seinen dynamischen Überlagerungen von Innenraum und Umwelt, von Bewegungen, Geräuschen und Gerüchen, (vgl. z. B. Abb. 3), sondern als jene der gänzlich nicht-chaotischen Anordnung von Körpern, Flächen, geschwungenen und geraden Linien, von Oberflächenstrukturen und Farbtönen, von Positiv- und Negativformen zu einem kosmischen "System", dessen Funktionsweise jedoch absichtlich undurchschaubar bleibt. Im allgemeinen Abstraktionsstreben verbleibt auch für technische Elemente nurmehr ein

59 Ibid.: 174

60 Vgl. Marinetti 1968: 173. Dort auch einige Beispiele zur "Arte sacra futurista" von Dottori, Fillia, Oriani, Rosso.

rudimentäres Erscheinungsbild, wenn etwa, wie in diesem Falle, wohl als Erinnerung an den Ausgangspunkt der Utopie ein Flugzeug in das "System" eingefügt werden soll. Mythische Assoziationen, wenngleich unbestimmter Natur, ergeben sich bei Betrachtung der menschlichen Figur, die in ihrer Pose aus dem sie umgebenden Felsmaterial geschnitten zu sein scheint, und nach den Aussagen Fillias (61) verbildlichen auch die Kugelnkörper den Mythos eines paradiesischen Freiheitsraumes.

So erhält denn die postulierte substanzielle Ähnlichkeit der Mythen von Novecento und Aeropittura/Idealismo cosmico bei aller formalen Gegensätzlichkeit weitere Bestätigung dadurch, daß die einstmals von Künstlern geplante Revolutionierung auch der materiellen Verhältnisse mittels politisch wirksamer Selbstorganisierung hier wie dort unter dem Druck zu totalitärem Konformismus reduziert wird auf die Veränderung des "Geistes" mittels Kunst, da dieser sich ungeachtet aller widrigen gesellschaftlichen Zwänge zu von außen uneingrenzbaaren Freiheiten entfalten könne. Die Kompensation dieses gravierenden Verlustes einer Illusion erzeugt im Falle des Novecento jene klassizistisch formulierte, vorindustrielle und mythenbeladene Überzeitlichkeitswelt, die dem Faschismus zur historischen Legitimation dank dem fraglos innewohnenden Verschleiierungseffekt so vortrefflich gelegen kommt. Dieselbe befriedete Überzeitlichkeit in freilich davon sehr verschiedenen Räumen dominiert in den Werken des Idealismo cosmico; jenseits der Verleugnung technischer Strukturen macht er doch deren Funktion unkenntlich und klammert zugunsten utopischer Harmonievorstellungen jeglichen gegenwartsbezogenen Antagonismus rigoros aus. Die Anwendung "avantgardistischer" Formen beläßt ihm dabei allenfalls den objektiven Vorteil, im Unterschied zum "Novecento" sich gegen eine extensive und unmittelbare propagandistische Verwertung durch das faschistische Regime sperren

61 Im Kontrast der Elemente "volano delle sfere che, senza avere un significato reale, riescono ad animare tutta la composizione, a infondere un senso di aereo e d' infinito, a provocare un respiro di ottimismo come se all' improvviso si fosse rivelata la vita in un meraviglioso paesaggio ignoto." Fillia (c): 47

zu können, was allerdings subjektiv dem Futurismus gerade als der entscheidende Nachteil erscheint.

Aus dieser Sicht, deren Auswirkungen weiter unten noch zur Sprache kommen, erklären sich die heftigen Angriffe der "Avantgarde" gegen die "Reaktion" sowie die jeweiligen, nicht weniger engagierten Repliken. Da beide Strömungen, von klassenmäßig gleicher Provenienz und Bindung, aber nunmehr verschiedener ideologischer Auffassung, das faschistische System akzeptieren, d. h. es in seinen politischen Implikationen einschließlich der offen imperialistischen tolerieren bis enthusiastisch gutheißen, andererseits - und das ist an ihren Bildern untrüglich abzulesen - deren restriktiven Folgen in entgegengesetzte Richtungen auszuweichen versuchen, sind in beider Funktion für diesen Staat keine prinzipiellen, sondern nur graduelle Differenzen zu erkennen. Denn die Funktion des errichteten Mythos bleibt die gleiche, sei er rückwärtsgewandt (Novecento) oder zukunftsbezogen (Futurismus): sie "besteht darin, das Reale zu entleeren" (62).

Der Rekurs der Futuristen auf die eigene psychische Struktur als einziger maßgeblicher Instanz zur Hervorbringung von Kunst (vgl. Anmerkung 51 in diesem Kapitel) erinnert an die zeitgleichen Formulierungen des Surrealismus in Frankreich, der mit Breton hoffte, den als zu eng empfundenen Bereich der äußeren Wirklichkeit durch die Konkretion und Verwertung des menschlichen Unbewußten erheblich erweitern zu können. Insbesondere Prampolinis häufige Kontakte zur Pariser Kunstszene schufen die Möglichkeiten zum entsprechenden Ideenaustausch (63). Als gemeinsame theoretische Basis rückten erneut die Darlegungen Henri Bergsons in den Mittelpunkt des Interesses; nicht aber dessen Kategorie des "élan vital" bildete mehr die herausragende Maxime, die für Futurismus oder gar Surrealismus verbindlich gewesen wäre (64), sondern der Zustand des ent-

62 Barthes: 131

63 Vgl. Menna: 125

64 Die "Aeropittura" ist hiervon allerdings ausgenommen.

scheidend verantwortlichen "inneren Ich" erlangte seine zentrale Bedeutung für jegliche Kunstäußerung zurück.

Damit steht jetzt dem gesellschaftlichen Anpassungsprozeß des Futurismus im "Idealismo cosmico" ein kaum zu ignorierender Anspruch auf strikte künstlerische Autonomie entgegen, sodaß neben dieser Umkehrung der ursprünglichen Tendenz, unter der der Futurismus angetreten war, zusammen mit der "Aeropittura" der bisher eindeutig bestimmbare Charakter der Bewegung sich insgesamt weitet zu einer Ambivalenz, die die relative Wirkungslosigkeit der Angriffe aus den reaktionärsten Gruppierungen im Faschismus gegen den Futurismus zu erklären vermag.

VI AUSWIRKUNGEN DES FASCHISTISCHEN AUTARKIESTREBENS AUF DEN FUTURISMUS

1. Gentiles "dottrina del fascismo" und die eigentliche faschistische Ideologie

Die weiteren Verhaltensweisen der futuristischen Bewegung lassen sich bestimmen als das Reagieren auf die Bemühungen des Faschismus, sich einer historischen Legitimation zu versichern. Dieser inszeniert das, indem er Beweiselemente seiner ideologischen, politischen und vor allem auch ökonomischen Eigenständigkeit zusammenzutragen sucht und die Ergebnisse über die entsprechenden Ressortinstitutionen propagiert. Die ganze Widersprüchlichkeit dieses Autarkieunterfangens wird deutlich, wenn man sich des traditionellen Rohstoffmangels in Italien erinnert, der auch durch faschistischen Dirigismus nicht wesentlich vermindert werden konnte. Zudem wurde aus den Erscheinungen im Gefolge der Weltwirtschaftskrise sichtbar, in welchem hohem Maße längst auch die italienische Wirtschaftsstruktur den internationalen Verflechtungen unterlag (1). Wegen der Unzulänglichkeit des eigenen Kapitalmarktes war man darüber hinaus mehr denn je auf ausländische Investitionen und Anleihen angewiesen; daher wurden bereits 1925 weitere diesbezügliche Erleichterungen gewährt (2).

Wie krisenanfällig das eng verzahnte System aus Finanz- und Industriekapital sich ausnahm, erhellt mittelbar aus den Aktivitäten der speziellen staatlichen Institutionen IMI und IRI, mit deren Gründung einerseits "die organische Neuordnung des gesamten italienischen Kreditwesens" begann (3), andererseits jedoch ein "Haupteingriffsmittel des Staates" geschaffen wurde, "um seine wirtschaftspolitischen Ziele, die immer mehr unter dem Zeichen von Autarkie und Kriegswirtschaft standen,

1 Grifone: 67

2 Ibid.: 51

3 Priester: 260

durchzusetzen" (4). Ihre staatlich gelenkten und kontrollierten Rettungsaktionen ("salvataggi") begünstigten dabei selektiv die weitere Konzentration im industriellen Bereich zu Kartellen und Konsortien (5), ohne daß jedoch der private Besitz an den Produktionsmitteln infrage gestellt wurde.

Was sich im Wirtschaftssektor unter dem inneren und äußeren Konkurrenzdruck und im Zeichen der weltweiten Krise beschleunigt vollzog, verlangte nach einer übergreifenden ideologischen Rechtfertigung, die sowohl die Notwendigkeit der gesamten exekutiven, autoritären Machtausweitung des Staates plausibel erscheinen zu lassen hatte als auch gleichzeitig das Individuum von seiner Nichtigkeit überzeugen mußte, der es außerhalb dieses hierarchisch organisierten, also elitär strukturierten Ordnungssystems anheimfallen würde.

Die entsprechende theoretische Ausformulierung übernahm Giovanni Gentile, indem er den bekämpften, als individualistisch klassifizierten sozialistischen und liberalen Konzeptionen "die ethische Auffassung des Staates als autonomer Persönlichkeit" entgegensetzte, "die eigenen Wert und eigene Zwecke hat und sich jede individuelle Existenz und jedes individuelle Interesse unterordnet, nicht indem er sie unterdrückt, sondern indem er sie nur als Verwirklichung der Persönlichkeit des Staates selbst, als Bewußtsein und Willen, anerkennt" (6). Derart mystifiziert, muß der moralische

- 4 Ibd.: 263/264. Über Funktionen, Einfluß und Gliederung von IMI (Istituto Mobiliare Italiano) und IRI (Istituto di Ricostruzione Industriale) vgl. ibd.: 259 ff.
- 5 "Zwar hat die Einrichtung von Konsortien und Kartellen nichts spezifisch Faschistisches an sich; ähnliche Methoden zur Einschränkung der Konkurrenz hat es seit Beginn des Monopolkapitalismus auch vorher in wirtschaftlichen Krisensituationen gegeben. Neu ist, daß der Staat nun als Schützer dieser Einrichtungen auftritt und diese Tendenz kraft Gesetz sanktioniert." Ibd.: 256/257
- 6 Gentile 1936: 60. Vgl. a. Mussolini 1933, "... per il fascista, tutto è nello stato, e nulla di umano o spirituale esiste, e tanto meno ha valore, fuori dello stato". 848, linke Spalte

Anspruch des Staates an die Opferbereitschaft und den Gehorsam des Einzelnen als die jenem fraglos innewohnende "Natur" erscheinen (7).

Wenn die "dottrina del fascismo" insgesamt "als ein höchst nebensächlicher Versuch" bezeichnet werden kann, "auch auf kulturellem Gebiet 'gesellschaftsfähig' zu werden"(8), so nicht zuletzt wegen ihres inzwischen unaktuellen Gehaltes, denn Gentiles Ansätze stützen sich noch auf die pragmatische Taktik Mussolinis in der Anfangsphase des Faschismus ("relativismo") (9), propagierten also noch aus den Erwägungen zum Gewinn einer Massenbasis heraus eine Art "Antiideologie" (10), wo doch längst die vom Nationalismus, besonders von Rocco, ausgearbeiteten Modelle zur Effizienzsteigerung des italienischen Kapitalismus zu den bestimmenden Elementen des faschistischen Prinzips der Deckungsgleichheit von "pensiero e azione" avanciert waren. Die sich auf dieser nächst höheren Stufe ergebenden inneren Widersprüche besaßen den spezifischen Charakter von Klassenantagonismen (11); und Gentiles "Dottrina" versuchte vergeblich, "in philosophisch-spekulativen Höhen diese

7 Der Faschismus "proklamierte eine Moral des Opfers und des Kriegsdienstes, nach der das Individuum stets bereit sein muß, auch den Tod für eine über ihm stehende Wirklichkeit hinzunehmen." Gentile 1936: 61

8 Priester: 238

9 Vgl. Silva: 54. Der "Relativismus" wird dort definiert als ein den politischen Erfordernissen angepaßter, maskierter Opportunismus.

10 "Die faschistische Doktrin besteht in ihrer Aktion. Sie ist keine Ideologie (...), kein geschlossenes System (...), sie ist eine geistige Haltung." Gentile 1929: 49
Und: "Die faschistische Doktrin ist keine Philosophie im gewöhnlichen Sinne des Wortes und noch viel weniger eine Religion. Sie ist auch keine ausgebaute und definitive politische Doktrin, die in einer Serie von Formeln niedergelegt ist ...". Gentile 1936: 33

11 Vgl. hierzu Poulantzas: 270 f.

Widersprüche doch noch zu einer Sythese zu vereinigen, die nichts anderes als ein irrationaler Glaube sein" konnte (12). Nicht zu unrecht ist die faschistische Ideologie unterschieden worden in die "für den Export" kompilierte, in der sich das offizielle Selbstverständnis kundtat, und in jene "Gebrauchsideologie", deren wesentlicher Aspekt die imperale Größe Roms nach historischem Vorbild wäre und die es wiederzuerlangen galt (13). Hier fanden sich im Konglomerat der verschiedenen ideologischen Erfordernisse sowohl für den mittelständisch-kleinbürgerlichen Massenanhang als auch für die herrschende Klasse entscheidende Berührungspunkte: der die Klassegegensätze vorgeblich aufhebende Gemeinschaftsgedanke erfüllte in seiner nationalistischen Gestalt gleichermaßen "die Funktion, die sozialen Gegensätze zu verschleiern, die Interessen der Herrschenden für die Interessen der Gesamtheit auszugeben und damit den gesellschaftlichen Status quo abzusichern (14)" sowie "gewissermaßen natürlichen Bedürfnissen" der Masse entgegenzukommen, "in einer solidarischen Gemeinschaft sicher aufgehoben zu sein", zumal "angesichts der allgemeinen sozialen Unsicherheit..." (15).

Dieses psychologisch geschickt aufgebaute und verbreitete Sicherheitsgefühl stellte sich nicht zuletzt als unmittelbare Folge der entpolitisierenden und "verewigenden" propagandisti-

- 12 Priester: 239. Vgl. dazu die Sätze Gentiles: "Die ideale Nation in dem Bewußtsein ihres Seins, wie es sich in wenigen Individuen oder in einem einzigen verkörpert und enthüllt, ist wirklicher als die tatsächliche Nation, wie sie eine gewisse Zeit in der Gesamtheit ihrer unwissenden und unbewußten Massen existieren kann. Deshalb ist der Faschismus idealistisch; er beruft sich auf den Glauben; er erhebt die geistigen Werte (Familie, Vaterland, Kultur, Menschengestalt) über jeden zufälligen Wert. (...) Der Faschismus ist deshalb durch seine eigene Logik dazu gebracht worden, das Wiedererwachen des religiösen Bewußtseins der Italiener zu fördern ..." Gentile 1936: 61

- 13 Vgl. Germino: 436 f.

- 14 Kühn 1971: 85

- 15 Ibidem

schen Beeinflussungen ein, d. h. die etablierten faschistischen Mythen und Riten begannen zu funktionieren (16).

Im Grunde spiegelt also das Nebeneinander der beiden Doktrinen die Unvereinbarkeit zweier konträrer Klassenpositionen im Faschismus, wobei spätestens ab etwa 1927 kein Zweifel mehr an der Dominanz der "großbürgerlichen" über die "kleinbürgerliche" Ideologie besteht. "Es muß ... daher scharf unterschieden werden zwischen der Ideologie des Faschismus im Sinne von Selbstverständnis (...), die zu einem gewissen Zeitpunkt sogar ihren realen Vorteil darin findet, als nicht fixierte, unformulierte, für alle Strömungen offene Anti-Ideologie aufzutreten und der dahinter stehenden, sich ihrer bedienenden Ideologie des Monopolkapitals, die von der Neuordnung kapitalistischer Wirtschaftsformen, von der Notwendigkeit der Organisation des sozialen Friedens, der Kontrolle und Disziplinierung der Arbeiterklasse und schließlich der staatlichen Kontrolle der privatkapitalistischen Produktion ausgeht und als deren hauptsächlichster Vertreter Rocco angesehen werden kann (17)".

Daraus ergibt sich die schon zitierte "Nebensächlichkeit" von Gentiles Bemühungen: "In Wirklichkeit war der 'faschistische Staat', so wie er aus seiner Praxis heraustrat, nur auf dem Papier 'gentilianisch': Gentile war der Glanz, den sich der Faschismus gewährte (auch polemisch gegen den von Croce nach 1925 erneuerten Liberalismus), weil er das Bedürfnis nach einem

16 "L' uomo del fascismo è individuo che è nazione e patria, legge morale che stringe insieme individui generazioni in una tradizione e una missione, che sopprime l' istinto della vita chiusa nel breve giro del piacere per instaurare nel dovere una vita superiore libera da limiti di tempo e di spazio ..." Mussolini 1933: 847, rechte Spalte

17 Priester: 292

Ideologen von Ruf und internationaler Bedeutung verspürte; Rocco war der wahre Schöpfer des totalitären Staates" (18).

Das Schicksal des Ideengemisches, dem Gentile die Inspirationen zum Erstellen einer "Dottrina" entnahm (19), war damit vorgezeichnet: es wurde transformiert zu einem "toten Dogmenkörper"

- 18 Gaeta zit. nach Priester: 293. Von dieser Klärung her ist ergänzend die wirklich primäre Funktion der Doktrin Gentiles, aber auch der faschistischen Massenorganisationen herzuleiten: "Die Diskrepanz zwischen sozialer Basis, aus kleinbürgerlichen Kreisen rekrutiert, und einer Politik im Dienste des Großkapitals konnte während der Herrschaft des Faschismus nie aufgehoben werden. Den offenen Ausbruch der latenten Konflikte versuchte das Regime abzufangen durch die Schaffung von Transmissionsriemen in Form von Massenorganisationen jeder Art und durch den Versuch, den Ressentiments der Kleinbürger gegenüber den Nationalisten als Vertreter des 'traditionellen' Systems entgegenzukommen durch die offizielle Proklamation einer 'eigenen' Doktrin. Bei inhaltlicher Identität versuchte Gentile, das Gerüst nationalistischer Grundsätze 'ethisch' zu motivieren, ihm die Weihe des Religiösen zu geben mit dem Ziel, die Massen gefühlsmäßig an das Regime zu binden." Priester: 288

- 19 Vgl. Bobbio, Torino 1973: 234 f. "Quando il fascismo, preso il potere, si diede a costruirsi una 'dottrina', non aggiunse nulla a quello che aveva ereditato dal recente passato: mise insieme lo Stato etico dell'idealismo hegeliano con la nazione proletaria dei nazionalisti, il dinamismo dei futuristi con l'esaltazione del superuomo. Più propriamente sua fu l'idea, storicamente del tutto inconsistente adatta soltanto alla retorica celebrativa, della romanità e della latinità, delle 'quadrate legioni', dell'Italia del Littorio che riprendeva, doppio secoli di smarrimento, la grande tradizione di Roma imperiale, e che avrebbe ricondotto, dopo la conquista dell'Etiopia, a far riapparire l'impero 'sui colli fatali di Roma'."

und "kreiste im Leeren, bei jeder Drehung einen Teil des Anfangsschwunges einbüßend, bis es sich reduzierte zur Unbeweglichkeit des Katechismus, zur Lächerlichkeit des Zeremoniells und zur unterwürfigen Exegese der heiligen Texte" (20).

Dies beschreibt die tatsächliche Effizienz der Doktrin im Inneren; nach außen hin vermochte sie für lange Zeit den Eigenständigkeits-Anspruch des faschistischen Systems durchaus zu stützen, der sich bereits aktiv im Landwirtschaftsbereich ab 1925 mit der "Getreideschlacht (battaglia del Grano)" zu konkretisieren begann. Um die besonders im 1. Weltkrieg erfahrene Abhängigkeit von ausländischen Getreidelieferungen zu mindern, sollte das Verhältnis von vorhandener Anbaufläche und Ertrag energisch zugunsten der Erntemenge verbessert werden. Die tatsächlich erreichten, erheblichen Steigerungen in den einzelnen Zeitabschnitten (21) bildeten neben der Urbarmachung bisher unkultivierter Landflächen ("bonifica integrale") eine der wenigen nützlichen, vorzeigbaren sozialen Leistungen des Regimes, und Futuristen wie Dottori, denen die propagandistische Visualisierung dieser Fortschritte anvertraut wurde, konnten hier vor einer breiten Öffentlichkeit ihre ideologische Kongruenz mit den Erfordernissen auch der faschistischen Ökonomie unter Beweis stellen. Anlässlich der Zehnjahresfeier der Machtergrei-

20 Vgl. ibd.: 235. "La 'dottrina', canonizzata in due o tre variazioni dello stesso tema, si trasformò ben presto in poche formule, che furono ripetute all' infinito. Il fascismo, sebbene nemico dell' intellettualismo astratto, non fece altro che trasformare in un corpo morto di dogmi tutte le idee di cui si servi per comporre un' ideologia. Soffocata la battaglia delle idee, non più sollecitato dal confronto con altre ideologie, girò a vuoto perdendo ad ogni giro un po' dello slancio iniziale, sino a ridursi all' immobilità del catechismo, alla rigidità del cerimoniale, alla ossequiente esegesi dei sacri testi."

21 Vgl. die Daten z. B. bei Salvatorelli/Mira: vol. primo, 563

fung gestaltet Dottori z. B. für die "Mostra della Rivoluzione Fascista" 1932 in Rom zwei große Wandpaneele (vgl. Abb. 61 und 62), mit denen er die Informationen selbst über ökonomische Progressionen im Landgewinnungs- und Getreideanbaubereich ebenso wie im Transportsektor zu Wasser und in der Luft (Abb. 62) auf gemäßigte futuristische Weise zu dynamisieren sucht, d. h. dem unaufhaltsam scheinenden Prozeß der Verbesserung aller Lebensbedingungen unter dem Faschismus jenen ihm gemäßen, nicht-statischen Ausdruck verleiht, den allein und von Anfang an der Futurismus repräsentieren könne (vgl. a.hierzu weiter unten Kapitel VI.2.). Die überdimensionierte Getreideähre (Abb. 61) oder die entsprechend der zunehmenden Transportleistung proportional vergrößerten Ladekräne (Abb. 62) und Flugzeugtragflächen vermitteln jegliche Steigerung unmißverständlich und plakativ, ohne besondere intellektuelle Anforderung an den Betrachter, so daß Marinetti zufrieden die Lösung des alten Problems der "Militarisierung der schöpferischen Phantasie mittels vorgegebener Themen" konstatieren kann (22).

Faschistische Ideologie bediente sich ihrer Mythen und Riten, um die rationale Einsicht seitens der Betroffenen in die wirklichen Absichten und Verhältnisse so gering wie möglich zu halten. Dafür fanden sich immer wieder schlagwortartige Kurzformeln, die diesen Ausschaltungseffekt kraft ihrer suggestiven Einprägbarkeit förderten, indem sie vor allem mindestens zwei der elementaren Direktiven ständig in Erinnerung riefen: die des Glaubens und des Gehorchens. Aus diesen beiden ergibt sich die dritte Komponente ("Combattere") des am meisten propagierten Mottos, dem Prampolini seine plastische Wandarbeit widmete (Abb. 63), fast von selbst, denn würde die Jugend (23) erst

22 "Con la Mostra della Rivoluzione si risolve finalmente, e in modo favorevole, il grave problema della militarizzazione della fantasia creativa mediante temi fissi da imporre agli artisti." Marinetti zit. nach Crispolti 1969: 619, Anm. 44

23 Prampolinis Arbeit aus Glas und Metall wurde geschaffen für das Haus einer der faschistischen Jugendorganisationen ("Casa di Balilla").

einmal der faschistischen Ideologie Glauben schenken (und aus Mangel an Gegeninformation blieb ihr wenig anderes übrig), so hätte sie genügend Motivationen, ihr bedingungslos zu gehorchen und folglich auch sie gleichermaßen zu verteidigen, für sie zu kämpfen.

Auch hinter der "battaglia del grano" stand nicht allein die pure Menschenfreundlichkeit des Systems; das Bestreben, im erneuten Kriegsfall eine möglichst totale Grundnahrungsmittel-Autonomie vorweisen zu können (24) kennzeichnete vielmehr die Ernsthaftigkeit, mit der in den entsprechenden Produktionskreisen Mussolinis Versicherungen bezüglich der Notwendigkeit des Krieges schlechthin (25) zur Kalkulation gehörten. Von daher erscheint die ständig begegnende, auch für die so friedfertige "bonifica integrale" angewendete militärische Terminologie (26) verständlicher, denn sie impliziert zugleich die unbedingt einzuhaltende Arbeitsdisziplin im Zivilbereich, deren geplante Präzision das Autarkieziel näherrücken lassen würde.

Einen verbildlichten Begriff davon gibt in direkter Anspielung auf diese ideologischen Hintergründe Deperos 1935 entstandene Serie von Tempera-Bildern für die Magona-Stahlwerke in Florenz wieder (Abb. 64 - 66). Vom exakten Rhythmus des Fließbandes, der elektrischen Motoren und ihrer Transmissionen,

24 Vgl. Grifone: 51

25 Mussolini: "... il fascismo (...) non crede alla possibilità nè all' utilità della pace perpetua. Respinge quindi il pacifismo che nasconde una rinuncia alla lotta e una viltà - di fronte al sacrificio. Solo la guerra porta al massimo di tensione tutte le energie umane e imprime un sigillo di nobiltà ai popoli che hanno la virtù di affrontarla." 1933: 849, linke Spalte

26 "Una volta - disse Mussolini - per trovare lavoro, occorreva valicare le alpi e trasversare l' Oceano. Oggi la terra è qui, a mezz' ora soltanto da Roma ... E' qui che abbiamo condotto e condurremo delle vere e proprie operazioni di guerra. E' questa la guerra che noi preferiamo." Mussolini zit. nach Salvatorelli/Mira: vol primo 565

kurz: vom gesamten hochtechnisierten und -konzentrierten industriellen Ambiente wird der Arbeitsrhythmus des Menschen selbst diktiert; die dort nunmehr nahezu maximal verwirklichte, nach den wissenschaftlich perfektionierten arbeitsorganisatorischen Erkenntnissen und Methoden des Taylorismus organisierte Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit erzeugt den gut funktionierenden, entindividualisierten "homme-machine", wie er futuristischem Ideal nahekommen mußte und dessen künstlerische Aspekte bereits mit den Mitteln der "Arte meccanica" beleuchtet wurden. Der hammerschwingende Stahlarbeiter erscheint selbst als seriengefertigtes Massenprodukt (Abb. 64) mit metallisiertem Körper, aller Emotionalität entkleidet: "uomo moltiplicato" (Marinetti). Im Unterschied zu den Transformationen der "Arte meccanica" behalten die hier angeführten technischen Elemente einen gewissen Grad an Realismus; vor- dringlicher als den "Geist der Maschine" zu erfassen ist das ältere tradierte futuristische Anliegen, die positiv bewertete dynamische Umstrukturierung der Welt mittels der die menschlich-begrenzten Kräfte unvergleichlich potenzierenden Maschine adäquat umzusetzen in bildnerische Äußerungen, die diesen Prozeß unverhohlen fördern sollen. So leistet einzig die jeweils gereichte Anordnung der Arbeiter, des vielfältigen Röhrenwerks, der Träger und Transmissionen in ihrer differenzierten Perspektivik, in ihrem gegensätzlichen Neigungswinkel die gewünschte Verdeutlichung des dynamischen Charakters, dessen komposit_orisches Spannungspotential stufenweise, gewissermaßen additiv über die einzelnen Elementgruppen zur Bildoberkante geleitet zu werden scheint.

Dieses angesprochene Kompositionsprinzip verbindet die Tempera-Serie Deperos auch formal und verkörpert die dem System des Faschismus insbesondere im schwerindustriellen Bereich innewohnende Energie des Aufwärtstrebens, der raschen technischen Entwicklung, also die Realisierung eines genuin futuristischen Wunsches, demzufolge überdies nach sozialdarwinistischem Muster die entscheidende Selektion zugunsten des Starken, Optimistischen, Tätigen in der "Ära Mussolini" erfolgreich

eingesetzt hätte (27).

Fasziniert von den modernen technischen Möglichkeiten im allgemeinen und sie mit der von Mussolini geforderten Hingabe bewundernd (28), besonders angezogen aber von der Dominanz des Werkstoffes Stahl, demonstriert Depero paradigmatisch die volle Tragweite futuristischer Ästhetisierung, indem er vordergründig die Großindustrie und ihre Produkte glorifiziert (29) und gleichzeitig deren Funktion auf optische, akustische und kinetische Effekte reduziert (30), so daß etwa von den

27 Depero 1928: 83

28 Depero, Bari 1932: 53. Mi inginocchio davanti a un ardimentoso ponte di metallo o di cemento armato lanciato con spavalda audacia sopra un profondo burrone, quale sostegno ai velocissimi treni. Anche davanti alle ronzanti dinamo mi tolgo reverentemente il cappello... Insomma apprezzo e vivo con appassionato amore naturalistico e pagano tutta la realtà toccabile che mi circonda."

29 Depero 1925: "Noi abbiamo in Italia dei capitani d'industria che sono i perni della fortuna nazionale e che meritano di essere intensamente glorificati, Ansaldo, Fiat, Pirelli, Alfa Romeo non possono essere glorificati che con le materie e gli organismi che resero celebri questi uomini." 167
"Un solo industriale è più utile all'arte moderna ed alla nazione che 100 critici, che 1000 inutili passatisti - ...". 175

30 Depero, Roma 1932: "... che oggi abbiamo i nostri capitani che annotano poderose imprese per la valorizzazione delle loro battaglie, delle loro campagne per i propri prodotti e gropetti - ... Ansaldo - Fiat - Marchetti - Caproni - Itala - Lancia - Isotta Fraschini - Alfa Romeo - Bianchi ecc. non sono cantieri di miracoli che creano e gettono furie meccaniche - sirene meccaniche - aquile meccaniche, fornite di precisi registri perfetti, di ali e polmoni pulsanti, capaci di ogni sorta di voli, a picco - a spirale - obliqui - conquistando distanze ed altitudini inverosimili - creando la nuova super-delizia: l'estasi della velocità e dello spazio ?..." 173

kriegsentscheidenden Kampfflugzeugen - hier zu "mechanischen Adlern" erhöht - lediglich die "Ekstase der Geschwindigkeit und des Raumes" als relevante Wirkung vermeldet wird.

Nach Deperos Auffassung "muß die Kunst im Gleichschritt mit der Industrie, der Wissenschaft, der Politik und der Mode der Zeit marschieren und dies alles glorifizieren" (31). Die entsprechenden stilistischen Erfordernisse führten vom schlecht und chaotisch Gemalten zur kristallinen und metallischen Klarheit der Formen (32), wie sie bei der Präsentation der verschiedensten Kriegswaffen aus Italiens Arsenalen so "sachgemäß" zur Geltung gebracht werden (Abb. 65 und 66). Im Sinne Marinettis militarisiert sich dem Darstellungsinhalt angemessen die kreative Phantasie zu einem disziplinierten "Stile di Acciaio"(Depero) (33), der die Formen aller Gegenstände fest und unzweideutig konturiert, womit er dem Glorifizierungswerk sicherlich mehr entgegenkommt als dies etwa mit den stark abstrahierenden Werken der "Arte meccanica", beispielsweise Enzo Benedettos "Granatwerfer-Mörser" ("Mortaio lanciabombe", 1926, Abb. 67), möglich gewesen wäre. Benedettos Mörser-Bild meint diese Waffe "an sich"; ihre komplizierte Spiralstruktur spricht in erster Linie die energetische Gewalt eines hochartifiziiellen Apparates an, während Deperos Komposition der Waffensysteme mit dem ästhetischen Reiz der metallischen Oberflächen und der rhythmischen Reihung der Objekte arbeitet, um - eingebunden in die viel konkretere Ideologie des faschistischen Autarkiestrebens - die erreichte "Potenza guerriera" in ihrer geballten Konzentration, ihrer Präzision und ihrem bedingungslosen Gehorsamsanspruch an die Soldaten zu preisen.

31 Ibd.: 174

32 Depero, Bari 1932: 170

33 Vgl. Depero 1928, 82 ff. und Depero 1950: 194 f. (Stile di Acciaio)

Einen essentiellen Bestandteil originärer futuristischer Ideologie bildete die Notwendigkeit des Krieges (34); von diesem Standpunkt aus werden sowohl kommunistische (35) wie anarchistische Konzeptionen als unrealisierbar zurückgewiesen, denn die ihnen gemeinsame Suche nach dem "ewigen Frieden" ("pace perpetua") bedeutete nach Marinettis Auffassung Stagnation, Nivellierung und Hemmung des für die künstlerische und politische Praxis unabdingbaren Bergsonschen élan vital. Zudem verbiete sich für die italienische Rasse die Furcht vor dem Kriege; ihr Überfluß an Kriegswillen mußte sie die militärische Auseinandersetzung geradezu herbeisehnen lassen (37).

34 " ... dagli influssi nietzscheani e dal darwiniano struggle for life, un vero e proprio soffio eracliteo pervade la Weltanschauung marinettiana. Il pensiero di Marinetti è intimamente, profondamente polemologico: la guerra si identifica con una legge fondamentale della vita. Umanità e necessità di lottare divengono sinonimi. L' aspetto politico della questione, che si esprime nel nazionalismo bellicista di Marinetti, condiviso da tanta parte dell' intelligenza contemporanea, è - sotto questo profilo - un epifenomeno. Addurre scusanti a questo atteggiamento col delineare il clima politico-culturale di quegli anni significa non rendersi ragione di una delle couches più profonde dell' ideologia futurista." De Maria 1968: XLIV

35 Vgl. Marinetti 1968: 411 ff.

36 Vgl. ibd.: 201 ff., besonders 248 f.

37 "Quasi tutte le razze temono la guerra. L' esuberanza bellicosa della nostra ci vieta di temerla, anzi c'impone di desiderarla." Ibid.: 433

Schon 1910 hatte Marinetti in der "Borsa del Lavoro" in Neapel über die "Notwendigkeit und Schönheit der Gewalt" referiert (38), und die Ästhetisierung auch des Krieges (39) führt zu dessen Gleichsetzung mit einem Fest schlechthin (40).

Ein großer Gobelin von Depero illustriert diesen Aspekt futuristischer Ideologie ("Guerrafesta", 1925, vgl. Abb. 68) in der für ihn typischen Stilisierung der Figuren, die folkloristische und kunstgewerbliche Akzente nicht verleugnet. Stellt man die (hier nicht reproduzierbare) kräftige Farbigkeit der Webarbeit in Rechnung, so entsteht ein durchaus als optimistisch einzustufendes Bild des Krieges, erlebt als simultane Freisetzung technischer und menschlicher kriegerischer Energien unter Entfaltung aller sinnlich erfahrbaren begleitenden Licht-, Farb- und Geräuschphänomene beim Angriff auf den Gegner.

38 Marinetti 1910: 16 ff.

39 Vgl. Marinettis Text in "befreiten Worten" Zang tumb tuuum" 1914, der sich auf den ersten Balkankrieg 1912 bezieht. In ders., 1968: 561 ff.
Vgl. a. Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg: "Seit siebenundzwanzig Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als antiästhetisch bezeichnet wird... Demgemäß stellen wir fest; ... Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft... Dichter und Künstler des Futurismus ... erinnert euch dieser Grundsätze einer Ästhetik des Krieges, damit euer Ringen um eine neue Poesie und eine neue Plastik ... von ihnen erleuchtet werde!"
Zit. nach Benjamin 1963: 49 f.
Vgl. a. Marinetti: Invito alla guerra africana. In "Stile futurista", a. II, n. 11 - 12, Torino Sett. 1935. Dok.22

40 De Maria 1968: XLV. "Per Marinetti la guerra, se da una parte è legge profonda della vita, dall' altra nella sua

Dank der imperialistischen Außenpolitik des Faschismus kann sich die vergleichsweise abstrakt-ästhetische Kriegsbegeisterung des Futurismus zehn Jahre später an den konkreten historischen Ereignissen im Abessinien-Konflikt und dessen Folgeerscheinungen erneut entzünden. Spätestens zu dieser Zeit wird deutlich, daß Autarkiestreben und kriegerische Expansion auch aus wirtschaftlichen Zwängen heraus einander bedingten (41), obwohl der tatsächliche Nutzen aus den schließlich eroberten Gebieten in Afrika letztenendes nur einem Teilbereich der Wirtschaft, nämlich der Schwer- und Kriegsindustrie, zugute kam (42). In mancher Hinsicht wiederholte sich demnach exakt jenes Auseinanderkloffen zwischen den Verheißungen einer euphorischen nationalistischen Propaganda, die schon anläßlich der libyschen Unternehmung im Kolonierwerb alle ökonomischen Probleme gelöst sehen wollte, und der Wirklichkeit eines vollkommenen Fehlschlages in sowohl wirtschaftlicher als auch politischer Hinsicht, denn weder verbesserte sich die Lage in bezug auf die Emigration von Arbeitskräften oder auf die Handels-

manifestazione concreta, è festa, nel senso etnologico l'umeggiato da Roger Caillois, esuberanza vitale, dispendio giocondo di energie, igiene non in senso preventivo, ma attivo e liberatorio. Assistiamo, nella visione futurista della guerra, a un' imponente estetizzazione del fenomeno bellico."

- 41 "Dieses System, das sich vom Weltmarkt immer mehr zurückzog, um dem Druck äußerer und innerer Konkurrenz zu entgehen, konnte zwar durch staatlich regulierte Lohn- und Preispolitik und die Repression jeder autonomen Gewerkschaftsaktivität die Voraussetzungen für eine innere Gesundung auf dem Wege verstärkter Rationalisierung und forcierter Monopolbildung sorgen. Es konnte allerdings die Frage nach den lebensnotwendigen Rohstoffen auf diese Weise nicht mehr marktwirtschaftlich lösen und mußte zwangsläufig eine imperialistische Außenpolitik betreiben, die bei genügendem Erwerb von Kolonien und abhängigen Gebieten diesen Kreis eines sich selbst versorgenden, vom Weltmarkt unabhängigen Systems geschlossen hätte."
Priester: 274/75
- 42 Vgl. die Angaben über die Kapitalsteigerungsraten in diesem Bereich bei Chabod: 64

ausweitung (43), noch vermochte sich Italien daraufhin der von vielen Seiten erhobenen Anschuldigungen der Aggression und der daraus resultierenden weiteren außenpolitischen Isolierung zu entziehen.

Für Marinetti stellte sich der Zusammenhang zwischen "Imperium" und "Krieg" nahezu als Binsenweisheit dar (44); die gesamte Disposition des Landes verwies danach auf "das Recht, die Welt zu regieren" (45), und der Faschismus als "italienische Mission", als "originale Schöpfung" (46) wählte sich allen Ernstes verpflichtet, "arteigene" neue Moralgesetze zu erlassen, damit "einen Typus von säkularer und unsterblicher Humanität schaffend" (47). Bei der Unterwerfung Abessinien's allerdings trat die genau entgegengesetzte Qualität dieser selbstbewußten Behauptung zutage: der gleiche Antihumanismus, den Severini 1914 agitatorisch forderte (vgl. Abb. 14), bestimmte in Wirklichkeit das Vorgehen des Regimes (48). An der hoffnungslosen technischen Unterlegenheit der eingeborenen Bevölkerung, am Kampf der flintenbewaffneten Beduinen gegen bombenwerfende und maschinengewehrbestückte Flugzeuge läßt sich für Depero (vgl. Abb. 69) die eigene Überle-

43 "Nonostante tutti gli argomenti di carattere economico addotti da Mussolini in favore dell' espansione in Africa, nel 1939 in commercio dell' Italia con le sue colonie rappresentava appena il 2 % del totale. Essa stava spendendo dieci volte di più di quel che le rendessero, e la popolazione italiana di New York era ancora dieci volte maggiore di quella di tutto l' impero coloniale italiano." Mack Smith: vol. terzo, 689

44 Marinetti 1968: 433

45 Ibid.: 497

46 Forges Davanzati: 38

47 Ibidem

48 Vgl. Salvatorelli/Mira: vol.2, 306. Die internationale Kritik an der faschistischen Kriegsführung konzentrierte sich auf zwei Punkte: die Bombardierung von Wohnvierteln vom Flugzeug aus und die Verwendung von Giftgas.

genheit umso eindringlicher beweisen, die nach futuristischer (und faschistischer) Überzeugung immer auch die moralische Berechtigung zur Vorherrschaft impliziert.

Im Werk Deperos finden sich überraschenderweise keine gravierenden Spuren eines besonderen Interesses an der Problematik der "Aeropittura"; daher ist eine anteilnehmende Intention in den "disegni aviatori" (Abb. 69) bezüglich der spezifischen künstlerischen Funktion von Flugmalerei nicht zu entdecken: die gründliche Revolutionierung der Landschaft durch das Flugzeug, die Zerstörung ihrer "klassischen", für "ewig" gehaltenen Konzeptionen des Trecento und Quattrocento durch futuristische Prinzipien (49) bleibt unbeachtet; das eigentliche Anliegen definiert sich vielmehr aus der ideologisch klar umrissenen Absicht, den glanzvollen Eroberungssieg mittels des Einsatzes modernster Waffentechnik künstlerisch adäquat zu feiern. Mit Leichtigkeit läßt sich dabei aus dem Kontrast, den das unvermittelte Aufeinandertreffen einer hochtechnisierten mit einer "exotischen", gleichsam archaischen Welt formt, jenes Überlegenheits- und Missionsdenken gewinnen, das als geeignetes Stimulans für weiteres Autarkiestreben eingesetzt werden und gleichzeitig als direkte Bestätigung alter nationalistischer Thesen gelten konnte.

In genau diesen Zusammenhang von Nationalismus und künstlerisches Interesse steigernde Exotik gehören schließlich auch die Frontal- und Profilansichten von äthiopischer Bevölkerung (vgl. Abb. 70 und 71), die Depero nach der Unterwerfung des Landes mit der Zeichenkohle porträtiert.

Beachtet man die quantitative Relation der zuletzt angeführten bildnerischen Versuche futuristischer Künstler, ideologischen Anforderungen der Zeit mit ihren gewohnten Mitteln nachzukommen, zu den übrigen gleichzeitigen Werken, so könnte die ganz überwiegende Mehrzahl der letzteren zu dem einfachen Schluß verleiten, daß erstere als bloße und lediglich formale

Konzessionen an die offiziell vom Regime im Kulturbereich vertretene Linie zu werten seien, um unbehelligt die "eigentlichen" künstlerischen Vorstellungen weiterhin realisieren zu können. Immerhin aber bleibt ein hohes Maß an ideologischer Kontinuität zu registrieren (50), in deren gesicherten Grenzen vor allem das frühe nationalistische Ziel des "risorgimento borghese" vom nunmehr voll durchorganisierten und die kapitalistische Wirtschaftskonzentration fordernden Faschismus (51) durchgesetzt worden war. Die Äußerungen (vgl. die Anmerkungen 29 und 30 in diesem Kapitel) und glorifizierenden Bilder Deperos (Vgl. die Abb. 64 - 66 und 69) werden, indem sie den Teilbereich einer mehr und mehr für Kriegszwecke produzierenden Industrie enthusiastisch begrüßen und darstellen, zu deutlich, zu "realistisch" für ein auf Mythen und Riten angewiesenes System, in dem die Kultur in Wirklichkeit als "große Stereotypen- und Ordnungsparolenfabrik" fungierte, die die Indoktrination der Massen und der Jugend mittels der Verbreitung über Schulen, Zeitungen und das Radio übernahm (52); das sich hin-

- 50 Vgl. Fillia (d): "I pittori e gli scultori futuristi italiani, che a differenza di molte confuse teorie estere, hanno sempre mantenuto un' ideologia precisa e coerente, hanno in vent' anni di sforzi esperienze superamenti, raggiunto un piano di assoluto ed unica importanza rappresentativa." Zit. nach Crispolti 1969: 626
- 51 Zit. Priester: 266: "Der Faschismus hat mit seiner Wirtschaftspolitik ab 1926, die er nur mit einer autoritären Regierungsform durchsetzen konnte, zur Konzentration und monopolkapitalistischen Organisation der italienischen Wirtschaft in unschätzbarem Maße beigetragen auf dem Boden des privaten Besitzes an den Produktionsmitteln. Nicht anders war er von seinen wahren Schöpfern konzipiert, nicht anders hat er gehandelt." Vgl. a. Mussolinis Ansicht: "Chi può risolvere le drammatiche contraddizioni del capitalismo è lo stato." Mussolini 1933: 850, rechte Spalte
- 52 Vgl. Bobbio, Torino 1973: 241

gegen wohlweislich ausschieg über die eigentlichen tiefgreifenden Veränderungen im Wirtschaftsgefüge des Landes, weil diese alles andere als den von Mussolini postulierten Effekt aufwiesen, die Klassen durch die staatliche Einheit "zu einer einzigen ökonomischen und moralischen Realität zu verschmelzen" (53).

Der Autarkiegedanke jedenfalls war in der futuristischen Malerei der entsprechenden Phase in all seinen ideologischen Aspekten durchaus präsent; hin und wieder boten sich ihr bei geeigneten Anlässen die Gelegenheit, dies öffentlich zu dokumentieren (54), wenngleich die bildlichen Elogen des "Novecento", etwa Sironis, auf die Gerechtigkeit, die ländliche Arbeit oder die Familie im faschistischen System denn doch als der "richtigere" Ausdruck dieser "eisernen Epoche" gewertet wurde (55).

53 Mussolini 1933: 848, linke Spalte

54 Vgl. die (nicht vollständige) Liste der Ausstellungsdaten und -orte im In- und Ausland "Indicazioni per una cronologia del secondo futurismo" bei Crispolti 1969: 273 f.

55 Sironis Malerei ist "... arte impegnativa e schietta che è forse la più intonata a quest' epoca di ferro e che ha un suggello di indiscutibile potenza". Raffaele Calzini zit. im Katalog Sironi, Milano 1973: 152. Vgl. dort auch die Abb. 57, 77, 78, 111, 112

2. Der Anspruch des Futurismus, sich als faschistische Staatskunst zu etablieren

Der Futurismus hatte sich stets als eine Avantgarde nicht nur im künstlerischen Sinne begriffen. Vielmehr noch sah er sich als der entscheidende Initiator jener geistigen Erneuerungsbewegung an, deren alle Lebensbereiche umfassende Substanz ihre endgültigen Konturen, ihre konkrete Anforderung als "materielle Gewalt" schließlich im faschistischen System angenommen haben sollte (56). Nachdem gerade dieses System aus den ihm immanenten Zwängen heraus die aktive politische Komponente der Bewegung stillgelegt hatte, galt es, wenigstens in künstlerischer Hinsicht den Anspruch als "Vorhut" aufrechtzuerhalten. Denn welchen Wert besäße ein noch so vielschichtiges Streben nach Autarkie, wenn es nicht auch die intellektuelle und kreative Seite umfaßte!

Unverändert definierte der Futurismus den schon mehr als zehn Jahre währenden Faschismus als avantgardistisches und permanent revolutionäres politisches System (57), das diesen Charakter in erster Linie der Absorption eben futuristischer Prinzipien verdanke. Mehr noch: Für Arnaldo Ginna bedeutet Faschismus eigentlich nur "eine praktische Anwendung" dieser Prinzipien auf politischem, kommerziellem, industriellem, landwirtschaftlichem etc. Gebiet" (58). Aus dieser Einstellung resultiert folgerichtig der Analogieschluß, daß einzig der Futurismus jene Kunst produziere, durch die sich ein gleicher-

56 Vgl. Marinetti 1968: bes. 430 und 432

57 "Il fascismo è nato dalla sua Rivoluzione, questo ognuno lo dice, ma nessuno pare sappia che ancor oggi se c'è fascismo è perché c'è ancora Rivoluzione."
Ginna: Nr. 38, 5

58 Ibid.: Nr. 43/44 (9.7.1933)

maßen "revolutionärer" Faschismus repräsentiert fühlen könne. Futurismus hieß nicht zuletzt, jegliche Tradition zurückzuweisen und sich der absoluten Innovation ("ad ogni costo") zu verpflichten, ganz so, wie im politisch-sozialen Feld der Faschismus sich der radikalen Zäsur zur liberal-demokratischen Tradition rühmte. Auch diese Gemeinsamkeit müsse beide Bewegungen nahezu zwangsläufig verbinden (59).

Diese Versicherungen von futuristischer Seite blieben freilich in ihrem Echo vorerst vollkommen einseitig, weil Anfang der Dreißiger Jahre die "fasistizzazione" des Kulturbereichs keineswegs schon in dem Ausmaß wirksam geworden war (60), daß von den entsprechenden Stellen ein sicheres Urteil über eine dem Faschismus adäquate Kunst hätte ohne weiteres gefällt werden können. Erste vage Klärungen dieser Frage begannen 1932 in den Zeitschriften "Il Perseo" und "Il Regime Fascista" ex negativo: Die Werke führender Maler des "Novecento" wurden abgelehnt, unter ihnen solche von Sironi, Carrà, Severini, de Chirico, Tosi, Casorati, De Pisis etc. Aus den dort angeführten Kriterien - Deformation, Unverständlichkeit für "das Volk", Angriff auf die "Volksgesundheit", Zweifel an der Gegenwart - (61) läßt sich bereits zweierlei ablesen. Zum einen deutet sich die ideologische Struktur des intransigentesten Flügels der faschistischen Partei an, dessen Einfluszuwachs

- 59 "Pochissimi hanno la facoltà di comprendere che il fascismo originalissimo nei principi e nelle sue concezioni deve avere uguale, precisa, netta distinzione anche nell'arte. La sua arte, senza alcun riferimento al passato." Somenzi 1932. Auch in Crispolti 1969: 614
- 60 Die akademische Kultur beispielsweise konnte sich durch persönliche, oft inoffizielle Arrangements dem Einfluß des Regimes weitgehend entziehen: "Di fronte al processo di trasformazione dello Stato, la cultura accademica non eccedette nell' inneggiare né si ribellò: accettò, subì, si uniformò, si conformò, si rannicchiò in uno spazio in cui poteva continuare, più o meno indisturbata, il proprio lavoro." Bobbio, Torino 1973: 214. Zum anderen wurde sie vom Regime toleriert, "weil sie harmlos war oder dafür gehalten wurde". Ibid.: 224
- 61 Vgl. dazu einige Zitate bei Crispolti 1969: 608 f. Dort auch die Verteidigung Sironis (609).

gegen Ende der Dreißiger Jahre dem Kulturleben endgültig das Siegel des Isolationismus und der internationalen Bedeutungslosigkeit aufdrücken sollte. Zm anderen wird sofort klar, daß die derart motivierte Ablehnung des "Novecento", das immerhin offizielle Förderung genoß, nicht im geringsten eine Stellungnahme zugunsten futuristischer Bemühungen sein konnte, sich als Staatskunst durchzusetzen. Dagegen enthielte "die Romanità die Keime zur Erneuerung" der Kultur (62), die schließlich auf dem "Recht des heutigen Italien" basiere, Kunstwerke zu fordern, "die wahrhaftig von der Zeit Mussolinis erzählen" (63).

In diesem Sinne schöpferisch tätig gewesen zu sein glaubten konkurrierenderweise neben dem Futurismus auch "Novecento" (64) und die "astrattisti lombardi", die "architetti razionalisti" (65) ebenso wie die "reazionariaccademici". Als Entscheidungsinstantz über diese sich ausweitenden Interessenkämpfe fordert Somenzi ein eigenes Ministerium für faschistische Kunst unter dem Vorsitz des "Duce" (66), doch setzt sich die bisher gezeigte Indifferenz der höchsten Instanzen in puncto Kunst weiterhin fort (67). Marinetti spekuliert be-

62 Della Porta: 59

63 Ibid.: 102

64 Vgl. den Vorstoß, zur Staatskunst zu avancieren mittels des "Manifesto per un' Accademia delle Arti" in "L' Ambrosiano", Milano 26.7.1934, zit. nach Crispolti 1969: 646, Anm. 59

65 Bardi. Vgl. Crispolti 1969: 645 f.

66 In: Futurismo, n. 7, Roma 21.10.1932. Vgl. Crispolti 1969, 620 f., Anm. 45

67 "Anche in seguito, con l' organizzazione degli artisti nello Stato corporativo, e con la creazione dell' Accademia, il regime non si lasciò mai andare, grazie anche alla presenza moderatrice di Bottai, a dichiarazioni e a forzature aperte nel campo artistico; preferì una politica di assorbimento e di corruzione, mascherandosi

rechtigterweise (68) auf die offizielle Anerkennung seines unvermindert energisch vorangetriebenen Lebenswerkes, unterstützt vor allem durch die bemerkenswert unerschrockenen Polemiken Mino Somenzis im wöchentlichen Blatt "Futurismo" (69), aber auch durch die Äußerungen von Giacomo Balla (70), Mario

con un volto permissivo in omaggio a un residuo rispetto della crociana ineffabilità dell' opera d' arte."
Silva:106

- 68 Vgl. die kontinuierlichen Ehrungen von seitens Mussolinis durch Telegramme (siehe den Wortlaut in Marinetti e il Futurismo, Teoria..., a.a.O., S. 534 f. und 536 f.) anlässlich von Feierlichkeiten oder Kongressen 1924/25 sowie die Berufung in die "Accademia" 1929.
- 69 Vgl. z. B. in Nr. 8, 28.10.1932: "Duce! È indiscutibile che noi futuristi siamo i soli presenti in ogni epoca della Rivoluzione fascista da 23 anni fa ad oggi. Primi tra i primi. Mai secondi a nessuno. Nella vasta luce che domina tutto questo secolo italianissimo emergono indiscutibilmente i futuristi come i più sinceri interpreti dell' opera del Duce. In questo decennale di gloria anche se il nostro Valore, la nostra Fede, il nostro disinteresse non sono sufficientemente riconosciuti siamo sempre uomini di pensiero-azione con Mussolini decisi a combattere per l' Italia e la sua più grande vittoria di domani. Possiamo dire forte che il Futurismo è il più grande orgoglio del Fascismo. Noi Futuristi che abbiamo sempre anteposto ad ogni interesse il più generoso sacrificio continuiamo a combattere in campo artistico la battaglia stravinta in campo politico. Evviva Marinetti. Futuristi: interventisti, volontari combattenti, arditi, legionari, fascisti. L' essere veramente futurista è il privilegio di pochi, di una eroica minoranza che ha forza, genialità, potenza, entusiasmo esuberante per marciare ancora all' avanguardia di tutte le avanguardie del mondo. Questo inestimabile patrimonio è la vera base ideale su cui appoggia la nuova gloria artistica italiana. Duce! Questo patrimonio è del Fascismo! I futuristi chiedono che venga difeso e potenziato riconoscendo loro il diritto di documentare e affermare nella storia con Arte Futurista il Trionfo della Rivoluzione Fascista."
- 70 Balla 1927: 64 "...riconoscerete che i solissimi a dare i primi segni di risveglio contro la sonnolenza Italiana e a creare le prime opere fasciste, furono e sono i FUTURISTI che infiammati da intuizioni geniali, lanciano scintille luminosissime nell' ARTE e nella vita."

Carli (71), Anton Giulio Bragaglia (72), Fortunato Depero (73), Fillia (74) und Enrico Prampolini (75). Marinetti selbst bekräftigt die Kompetenz des Futurismus in Fragen faschistischer Kunst, indem er noch einmal die Verdienste und zahllosen folgenreichen Aktivitäten der Bewegung in Erinnerung ruft (76),

- 71 Carli (a), 43: "... questo termine "azione" si è trasformato per noi in quello più completo di "dinamismo", che definisce assai bene quell' insieme di forze, velocità, orgoglio, agilità, combattività, che il Fascismo impersona."
- 72 Bragaglia 1927: 92 "Che cosa può essere l' arte fascista vagheggiata dal Capo del Governo nel suo discorso di Perugia? Quando Mussolini aveva per collaboratori Marinetti, Papini, Soffici, Palazzeschi e gli altri futuristi, non avrebbe esitato a dichiarare l' arte dei Futuristi quale arte logicamente Fascista: poi che il Fascismo stesso era sorto nell' atmosfera intellettuale futurista."
- 73 F. Depero, Torino 1927: 74. "E' mia profonda convinzione che la più fascista delle espressioni artistiche sia il futurismo."
- 74 Fillia: "Per raggiungere uno 'stile' fascista bisogna imporre l' arte futurista..." In: Arte fascista: 10
- 75 Prampolini (b): "La rivoluzione politica sociale fascista (1919) ha avuto inizio dieci anni dopo- esattamente - la rivoluzione spirituale artistica futurista (1909) trovando in noi, con alla testa Marinetti, i più fervidi interpreti e animatori. Questa rispondenza di ideali e di passioni, di fede e di azioni, di conquiste e di affermazioni, si lega intimamente alle forze prepotentemente italiane della nostra razza che vediamo affiorare nell' istinto e nelle costruzioni plastiche dei maggiori artisti italiani, chiamati oggi a illustrare le gesta della rivoluzione fascista." Zit. nach Crispolti 1969: 622
- 76 Marinetti 1927: 13 ff., bes. 14 f. Vgl. Dok. 2o, S. 349, Z. 4 ff.

die dank prophetischer Gabe der Künstler schließlich "in perfekter Harmonie mit dem typisch improvisierenden und antikulturnellen ... Temperament Benito Mussolinis" in die Ära des Faschismus mündeten (77).

Neben den verbalen Beteuerungen sollen die - teilweise monumentalen - bildnerischen Äußerungen die Koinzidenz von Futurismus und Faschismus stützen und demonstrieren. Marinetti personifiziert herausragende Charakteristika des Faschismus in der Gestalt des energiegeladenen, dominierenden und mit futuristischem Temperament agierenden "Duce" (78), dessen analog geformte physische Erscheinung Dottori dementsprechend stilisiert wiederzugeben versucht (vgl. Abb. 72); d. h. in der für den Futurismus typischen Verbindung von menschlichem Körper und umgebender Materie (- eins der Hauptprobleme Boccionis, vgl. z. B. "Materia", Abb. 5 -) ergibt sich ein dynamisches Porträt Mussolinis, das verschiedene Elemente kombiniert,

77 Ibid.: 15. Dieser ständige und bis zum Ende durchgehaltene direkte Bezug auf Mussolini resultiert aus der (verständlichen) Überschätzung nicht nur von seiten Marinettis der Einflußmöglichkeiten und Unabhängigkeit des "Duce". Zur persönlichen emotionalen Bindung aus alten gemeinsamen Kampfzeiten addierte sich die Wirkung der ganz auf den "Duce" zugeschnittenen offiziellen Propaganda, der die pathetisch zur Schau getragene Theatralik Mussolinis vielfache Identifikationsmöglichkeiten auch für die Massen anbot.

78 Vgl. Marinettis Beschreibung in "Marinetti e il Futurismo" ("Al grande e caro Benito Mussolini dedico quest'opera"), 1929, in ders. 1968: 501 f.: "Testa massiccia solidissima, ma gli occhi corrono ultradinamici, gareggiano con la velocità delle automobili nelle pianure lombarde. Lampeggia a destra e a sinistra la cornea bianchissima di lupo. (...) Se si toglie il capello, splende come una lampada elettrica la calvizie di Verlaine, D'Annunzio e Marinetti. (...) Quando s' alza per parlare tende in avanti la testa dominatrice, proiettile quadrato, scatola piena di buon esplosivo, cubica volontà di Stato. (...) Senza crudeltà, poiché ride la sua sensibilità vibrante fresca lirica infantile. (...) Perciò noi futuristi ... siamo lieti di salutare nel quarantenne presidente del Consiglio un meraviglioso temperamento futurista."

um die Einzigartigkeit der Person herauszustellen. Dazu gehört die Überdimensionierung der geometrisch-kubisch konstruierten Physiognomie im Verhältnis zur "Aeropittura"-Landschaft ebenso wie die aufwärtsweisende Kopfeigung mit dem ins Nirgendwo gerichteten Blick, der den Dargestellten einer unmittelbaren, kommunizierenden Bezugnahme zum Betrachter entrückt. Das altbekannte, hierarchisch eingesetzte Prinzip der (leichten) Untersicht und die strahlenartig verlaufende Raumgliederung schaffen die suggestive Aura des Übermenschlichen, Auserwählten, die stets ein Fundament der Eliten- und Führerideologie bildet.

Im Grunde hatte der Prozeß der von Marinetti angestrebten "Militarisierung der kreativen Phantasie" (vgl. Anmerkung 22 des vorigen Kapitels VI.1) bereits mit der "Aeropittura" eingesetzt, insofern er zwar eine Erweiterung futuristischer Thematik mit sich brachte, zugleich sich aber als Einschränkung und Begrenzung der ikonographischen Möglichkeiten auswies. Während des Ringens um staatliche Repräsentation engt jener Kreis der Darstellungsinhalte sich weiter ein, der in erster Linie die Affinität von Futurismus und Faschismus untermauern könnte. An den Mussolini-Porträts Prampolinis (Abb. 73 - 75) läßt sich zumindest noch die stilistische Wandlung von der "Arte meccanica" (Abb. 73) zum "Idealismo cosmico" (Abb. 74 und 75), also die unbekümmerte Unterwerfung des Sujets unter künstlerische "Notwendigkeiten", nachvollziehen. In den monumentalen 5 x 6 Meter messenden Wandpaneelen für die "Mostra della Rivoluzione Fascista" 1932 (Abb. 76 und 77) erscheint diese Unabhängigkeit zwangsläufig vermindert, denn nicht die Kulturleistungen des Futurismus sollten ja öffentlich honoriert werden, sondern es galt, mit propagandistisch höchst effizienten malerischen Mitteln historische Etappen eines politischen Systems in Erinnerung zu rufen, das sich von Beginn an als Revolution begriff und diesen Anspruch als einen permanenten Mythos fortgeschrieben sehen wollte. In diesem Zusammenhang sind die Wandbilder der "Sala del 1919" Prampolinis zu sehen, als ein authentisches Dokument der Aktionseinheit von Faschismus, Arditismus und Futurismus gegen die "bolsche-

wistische Gefahr". Nach Ansicht Marinettis wurde am 15.4.1919 in der Via Mercanti von Mailand die entscheidende Schlacht geschlagen (vgl. Abb. 76), wurde die "bolschewistische Anmaßung ... tödlich getroffen" (79). Dieser Kampf bezog seine Schlüsselposition für die futuristische Historiographie (die zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen von Marinetti allein geleistet wurde), gleichzeitig aber auch für die spätere Ableitung, sich als einzig kongenialen künstlerischen Repräsentanten des Faschismus zu betrachten, aus der Tatsache, daß der erste faschistische Sieg gegen eine mehr als hundertfache sozialistische Übermacht zweifellos dank der Anwendung wichtigster futuristischer Prinzipien gelang: Der Spontaneität und dem patriotisch stimulierten, Gewalttätigkeit nicht scheuenden Willen, proletarisches Aufbegehren bereits im Keime zu erstickten. Nach der simplen futuristischen Qualifikation der internationalistisch, also antiitalienisch orientierten Massen ("quel torrente di violenza antitaliana", 80) war folglich ein revolutionärer politischer Gehalt nicht in deren Aktion, sondern viel mehr in ihrer Abwehr durch die "faschistischen Kräfte" zu suchen (81). Den entsprechend heftigen, "dynamischen" Einsatz der "Schwarzhemden" gegen die ausgesprochen amorph wiedergegebene, mehr durch ihre Fahnen charakterisierte Masse koppelt Prampolini (Abb. 76) simultan mit der vergleichs-

79 Marinetti 1968: 448 ff. Zitat: 451. Ein Erfolg der Gegenseite, d. h. die Eroberung Mailands durch die Arbeiterbewegung, hätte nach Marinettis Überlegungen wegen der sicherlich sofort errichteten "sowjetischen Republik" in Oberitalien das Land mit einem Bürgerkrieg überzogen ("una formidabile guerra civile avrebbe insanguinato la nostra terra"), die (noch) schwachen Kräfte von Faschismus und Futurismus zerstört und Italien ins Chaos und in die "kommunistische Dummheit" gestürzt. Vgl. ibd.: Nota ai testi, CXI

80 Ibidem

81 "Le forze socialiste comuniste e anarchiche ... non vinsero e forse non potevano vincere perché non potevano opporre al nostro ferreo patriottismo di combattenti allenatissimi un idealismo rivoluzionario equivalente". Ibidem

weise bescheidenen Andeutung des terroristischen Finales, in dem das Verlagshaus des sozialistischen Presseorgans "Avanti!" erstürmt, verwüstet und schließlich angezündet wurde (82).

Ein weiteres Wandbild Prampolinis von gleicher monumentaler Größe (vgl. Abb. 77) beschwört die untrennbare Einheit von Futurismus und Arditismus. Aus beiden Komponenten, die Marinetti als das Verhältnis von kreativer zu exekutiver Avantgarde ansah (83), resultierte folglich erst die "revolutionäre" Effektivität des Faschismus hinsichtlich der Befreiung von den alten liberalen Strukturen sowie der Abwehr sozialistischer Veränderungen, nämlich indem er (immer aus futuristischer Sicht) diese Komponenten restlos assimilierte. Adäquater Ausdruck des den "Arditi" von Marinetti attestierten Heroismus ist die dominierende, in den Vordergrund gerückte große Figur auf der linken Seite der Darstellung. Ihre expressive Pose mit erhobenem Dolch und umklammerter Handgranate assoziiert gleichermaßen die bedingungslose physische Bereitschaft, vermittelte "Befreiungsideale" mit Waffengewalt durchzusetzen wie auch umgekehrt den entschlossenen, Brutalität nicht negierenden Willen zum Widerstand gegen jedweden Angriff auf die eigene politische Position: Prampolinis personifizierte Synthese aus futuristischer Aggressivität und Resistenz als Grundvoraussetzungen für die Erfolgsaussichten faschistischen Kampfes.

Stellte die "Mostra della Rivoluzione Fascista" für das Regime einen der Versuche dar, sich der nunmehr zehnjährigen Tradition und ihrer Ursprünge zu vergewissern sowie diese Tatsachen über das Medium "Kunst" in das Bewußtsein der Öffentlichkeit

82 Eine persönliche Teilnahme hieran bestreitet Marinetti auf entsprechende Vorwürfe ein Jahr später in der Zeitschrift L' Ardito, Roma, 1.8.1920. Eine dezidierte Distanzierung von dem Vorgehen der Futuristen und Faschisten ist allerdings nicht zu entdecken.

83 Vgl. Marinetti 1968: 403 ff.

zu streuen, so bot sich dem Futurismus gleichzeitig die wohl hervorstechendste Gelegenheit, über alle verbalen Bekundungen hinaus die selbst zugeteilte Rolle des spiritus rector für dieses politische System, für diese Herrschaftsform anhand bildnerisch-dokumentarischer Nachweise in den Rang historischer Wahrheit zu erheben. Sogar bisher futuristisch wenig oder überhaupt nicht profilierte Maler wie Freddi, Carpanetti oder Nizzoli finden - so sieht es wieder Marinetti in einer Ausstellungswürdigung - unter der umwälzenden, gleichsam konservierten Kraft der damaligen Ereignisse zu jenem "revolutionären italienischen Stil", dessen originale Schöpfungen in direkter Linie auf die Kronzeugen des Futurismus, Sant' Elia und Boccioni, weisen (84).

Der futuristische Maler Tato schließlich übernimmt in einigen Werken die Glorifizierung des "wichtigsten Akteurs der Revolution, nämlich des jungen Squadristen" (85). In seiner Bedeutung sei Tato an die Seite eines Giacomo Balla zu stellen (86), denn in seinem diesbezüglichen Hauptwerk "La marcia su Roma", einem Wandbild für die Redaktionsräume der Zeitung "Il Corriere Padano" (Ferrara) gelinge es ihm, die für einen authentischen futuristischen Stil erforderlichen Elemente: die "ewige Bewegung" der "großen faschistischen Revolution" und die "Per-

- 84 Marinetti: La Mostra della Rivoluzione Fascista segna il Trionfo dell' Arte Futurista. "Questa Mostra della Rivoluzione ... stabilisce la gloria del Fascismo con uno stile rivoluzionario italiano che ha avuto per primi maestri Sant' Elia e Boccioni. E', secondo le parole di Edmondo Rossoni dettemi questa mattina, il trionfo dell' arte futurista." - Stile futurista - Futurismo, 6.11.1932, a.I, n. 9, S. 1 f.

Vgl. dazu auch: Mostra della Rivoluzione Fascista, guida storica a cura di Dino Alfieri e Luigi Freddi, Bergamo 1933

- 85 Marinetti 1937, zit. von Tato 223. Vgl. dort die Abbildungen Fig. 6, 18, 19, 56, 60.

- 86 Marinetti: "Come l' interventismo ebbe il suo grande pittore dinamico astratto coloratissimo Giacomo Balla, così lo squadristo fascista ebbe il suo pittore in Tato". Ibidem

fektionierung der inspirierenden Maschinen" zu kombinieren (87).

Der ideologischen Stützung des faschistischen Systems dienten alle der zuletzt vorgestellten Werke; in ihrer Doppelfunktion des künstlerischen Treuebeweises sowie der gleichzeitigen Anspruchserhebung auf offizielle Repräsentation ebendieses Systems identifiziert sich futuristische Bildkunst inhaltlich vollauf mit den teilweise selbst mitgeschaffenen Mythen und endet daher oftmals in der nurmehr propagandistisch beachtenswerten Plakativität eines Tato, die einzig grober faschistischer Symbolik (vgl. z.B. Abb. 78: "Propaganda Fascista") noch Raum läßt. Insofern hinkt Marinettis Vergleich Tatos mit dem Balla aus interventionistischen Tagen erheblich, denn dieser hatte immerhin kunsttheoretisch fundierte Formen agitatorisch einzusetzen versucht, von denen bei Tato allenfalls Relikte noch zu entdecken sind. Wirksamer in ihrer "kunstmindernden"

- 87 Marinetti: zit. ibd.: 90. Vgl. a. dessen zitierte Beschreibung des Wandbildes: "Il pittore Tato, camicia nera bolognese, tuffato nei gorghi delle belle battaglie fasciste emiliane con un colpo di magnifica ispirazione fissò plasticamente lo squadristo nelle sue marcie di attacco e nei suoi cortei trionfali in una serie di quadri che dovevano preparare un capolavoro: il vasto pannello della Marcia su roma da lui offerto al Duce e dal Duce molto gradito. Sotto gli archi grandiosi di un cielo dilatato dal fiato patriottico del pittore egli esaspera con una vivissima triangolazione di torsi in avanti e di gesti al cielo sotto uno sventolio di gagliardetti le cui stoffe aguzze svelte e lampeggianti pugnallavano l'azzurro, sicure di vincere, prima di aver vinto. E' questa una sinfonia colorista e volumetrica d'audacia, slanci, aggressività, speranze pazzе, volontà tenaci, muscoli scattanti, autocarri inebriati di urla, moschetti e capelli al vento che si svolge per l'ammirazione di tutti nelle belle sale di redazione del Corriere Padano a Ferrara... Ibd.: 223 f. "La vita, la verità dinamica di quella sintesi è data dal fatto che l'occhio deve correre. Tato costringe lo sguardo a marciare con un ritmo e ineluttabilmente. Non c'è figura, ma vi sono tutte nel tutto perchè è trovato il rapporto grafico dinanzi al quale la retina risponde cineticamente." Tato: 87

propagandistischen Beschränkung auf Massenbeeinflussung dürfen aber zweifellos die Elaborate in der Manier Tatos gewesen sein.

Wenn der Futurismus sich in der politisch kontrollierten italienischen Kulturlandschaft in die erste Reihe drängen wollte, so mußte er nicht nur seine Ergebenheit zum Faschismus unter Beweis stellen, sondern auch stichhaltige Argumente gegen jene erwähnten konkurrierenden künstlerischen Strömungen publizieren, die ihm diesen Rang eigener Ambitionen wegen bestritten (88). Ihre besondere Note erhielten die Polemiken gegen den Hauptgegner "Novecento" daraus, daß sie im Grunde Repliken auf die früheren Angriffe ehemaliger futuristischer Mitstreiter bildeten. Den Carrà, Soffici, Sironi etc. konnten sie von der Warte der dynamischen, traditionsverachtenden Weltansicht aus die Vergangenheitsbezogenheit, Furcht vor Inventionen, den vergeblichen Versuch, künstlerische Modernisierung durch die Verwendung von Archaismen erreichen zu wollen und die bloße Wiederholung längst erschaffener Landschaftsbilder vorwerfen, die zudem Ausdruck einer strengen, grauen und leblosen Malerei seien (89). In seiner "Geistesarmut" hätte der "Novecentismo" weder die umfassenden Veränderungen durch zehn Jahre Faschismus bemerkt noch die neuen Probleme aufgegriffen, die diese Ära hervorgebracht habe (90).

88 "Novecento" versuchte 1934, "come corrente ufficialmente privilegiata attraverso il Manifesto per un Accademia delle Arti, pubblicato ne' L' Ambrosiano' del 26. luglio" sich den Polemiken der Avantgarde zu entziehen (E. Crispolti 1969: 646, Anm. 59), während Bardi die Forderung "Architettura arte di Stato" bereits über die gleiche Zeitschrift am 30.1.1931 einbrachte (ibid.: 645)

89 Vgl. Marinettis Einführung im Katalog der "Mostra Futurista", La Spezia 1932

90 " Il novecentismo è una sentina di fallimento e di povertà di genio; è un concordato indegno fra passato e modernismo. Dopo 10 anni di Fascismo, tutta una schiera di artisti militante sotto le vesti pagliaccesche del passato, non s' è accorta che qualcosa è avvenuto di nuovo, non ha acquistato i caratteri specifici della nostra era, non ha messo in risalto il nostro entusiasmo, il nuovo orizzonte,

Der umgekehrte Weg wurde im Hinblick auf die Konkurrenz der rationalistischen Architektur beschritten. Die Architektur allgemein "bot naturgemäß die größten Möglichkeiten für die Durchsetzung einer 'Staatskunst'" (91). Daher annektierte der Futurismus kurzerhand die Leistungen der zeitgenössischen modernen Architektur, indem er deren Konzeption und Formenkanon zu Derivaten der bahnbrechenden Entwürfe Sant' Elia ernannte, auch im internationalen Rahmen (92). Die Fassade der "Mostra della rivoluzione fascista" von Libera/De Renzi beispielsweise (Vgl. Abb. 79) mit ihrer Gliederung durch die bekannten Liktorenbündel ist eine der Schöpfungen, die von Sant' Elia - und nur von ihm - inspiriert seien (93). Im Extremfall erreichten die Identifikationsbemühungen des Futurismus mit dem Faschismus die Gestaltungsebene etwa jenes Projekts von Depero, das einen "Chiosco pubblicitario e politico" bzw. einen für den gleichen Zweck bestimmten Pavvillon (vgl. Abb. 80) als überdimensioniertes Ensemble von Liktorenbündeln vorsah.

i nuovi problemi che ci assillano." Bartoli.

Vgl. a. Dottoris Polemik "Addio '900!" ibd.: n. 56, vom 15.10.1933

91 Crispolti 1969: 625

92 "... anche il rinnovamento architettonico mondiale si deve ad un futurista italiano Antonio Sant' Elia". Prampolini (c), Crispolti 637

Die Stützung dieser Argumentation war Somenzi und Mazzoni die Herausgabe einer speziellen Zeitschrift (Sant' Elia", 10.10.1933 ff.) wert. Vgl. die Inanspruchnahme Sant' Elia als Prophet einer faschistischen Architektur von futuristischer Seite z. B. in der Nr. 6 dieser Zeitschrift, Roma 17.12.1933; Rispoli: "Se si vuol fare dell' architettura fascista non c' è da seguire che una sola strada: quella tracciata da Sant' Elia". Zit. nach Crispolti 1969: 643

93 Marinetti: "... i maggiori artisti italiani ... crearono la magnifica facciata della mostra, metallica guerriera e policroma tipicamente ispirata dal genio futurista di Antonio Sant' Elia...". In: "Futurismo", n.8, Roma, 28.10.1932, S. 1 (Crisp. 619)

Insgesamt gesehen bleiben die solchermaßen fixierten Leistungen des Futurismus in ihrer Anzahl dem sonstigen Werk gegenüber unerheblich. Selten auch wurde z. B. dem phantasievollen Formenreichtum eines Depero die Gelegenheit geboten, sich wie in Trient 1933 im Rahmen öffentlicher Repräsentation zu realisieren (während seinen Reklame-Entwürfen für die Privatwirtschaft häufiger Erfolg beschieden war) (94). Dort konnte er im "Palazzo delle Poste" drei Glastüren anfertigen (Abb. 81-83), auf denen sich in jeweils versetzter Reihung abwechselnd identischer Motive bildhafte Kürzel der Industrialisierung und Elektrifizierung, von Produktionsstätten und Künsten im 11. Jahr der "era fascista" erkennen lassen. Als fast gleichwertig dekorative Formen werden hier faschistische Reminiszenzen wie ein Konterfei des "Duce" (Abb. 82) oder die römischen Jahreszahlen der "Ära" (Abb. 83) in die übrigen Felder integriert.

In den Anstrengungen des Futurismus um die Anerkennung als "Staatskunst" nehmen also nicht die hier exemplarisch angeführten künstlerischen Versuche den größten Stellenwert ein, die eine bereitwillige Identifizierung mit einigen Determinanten faschistischer Tradition bezeugen. Vielmehr lassen die ungezählten, oftmals pamphletistischen verbalen Äußerungen in den Zeitschriften keinen Zweifel daran, daß die futuristische Bewegung diesen Anspruch uneingeschränkt, als Ganzes, erhebt und nicht ihre Argumentation lediglich auf eine geringe Anzahl besonders regimetreuer Arbeiten ihrer Künstler stützt. Entscheidend sei, daß sich Futurismus und Faschismus in ihrer "geistigen Substanz" entsprächen (95), denn wie es einleuchten

94 Vgl. dazu Depero Futurista-Dinamo Azari ("Libro imbullonato"), Milano 1927, wo sich diese Phantasie schon in dem nicht gebundenen, sondern durch Schrauben und Splinte zusammengehaltenen "Buch-Objekt" offenbart und derart die Verbundenheit von Kunst und moderner Industrie dokumentiert.

95 "... per l' identità della loro sostanza spirituale il Fascismo ha già bella e trovata nel Futurismo l' arte che meglio ad esso corrisponde, l' arte che passerà alla storia come l' arte dell' epoca fascista". Somenzi (unterzeichnet als "Futur") 1933, zit.n. Crispolti 1963, Anm. 51

müsse, daß Futurismus als Kunst- und Lebensform und Faschismus als soziale und politische Kraft nur zwei "diametral entgegengesetzte Dinge" zu vertreten hätten (96), so gewiß sei auf der anderen Seite die gegenseitige Abhängigkeit, die Marinetti als "harmonischen Komplementarismus" definiert wissen will (97). Mit der absoluten Disziplin des Faschismus und der unendlichen schöpferischen Freiheit des Futurismus entstünde "ein einziger perfekter Block", so daß das ausschließlich dem Futurismus zustehende Privileg zur Repräsentation nicht eindringlich genug gefordert werden könne (98).

- 96 Ibidem. "...ciò che si è detto non deve indurre a credere come molti in malafede hanno fatto e fanno, che il Futurismo s' identifichi col Fascismo e viceversa. Ciò, se bene si pensa, non sarebbe possibile, come non è possibile l' identità di due cose diverse. Il Futurismo è forma d' Arte e di vita: il fascismo è forma sociale e politica: cose diametralmente opposte. Si vuole dire solo che il Futurismo arte, ha il suo logico complemento nel Fascismo epoca storica e, per converso, che il Fascismo epoca storica può trovare il suo più logico completamento artistico nel Futurismo arte..."
- 97 "Oggi il Fascismo vincitore esige un' assoluta disciplina politica mentre il Futurismo vincitore esige un' infinita libertà creatrice; ciò forma un complementarismo armonioso". Marinetti in der Einführung zum Katalog der "Mostra Futurista", La Spezia 1932. Auch abgedruckt in "Futurismo", n. 12, Roma, 27.11.1932; vgl.a. Crisp.628
- 98 Somenzi 1934. " ... ripetiamo ancora una volta e confermiamo che il solo artista capace di riprodurre in tutta la sua ampiezza, in tutta la sua luce e in tutta la sua gloria la vita nuova dell' Italia di Mussolini è l'artista futurista e che il Futurismo è la sola espressione d' arte degna e capace di tramandare ai posteri la vitalità, la potenza, la dinamicità dell' era fascista. Questo diritto che noi accampiamo ci proviene da quell' identità di spirito, di tendenza, di sensibilità che fa del Fascismo e del Futurismo un unico, perfetto blocco e che nessuna tendenza, nessun' altra forma d' arte può vantare. E noi teniamo al riconoscimento di questo nostro diritto". Crispolti:632, Anm. 52

Im Grunde genommen versichert sich der Futurismus - unter den veränderten Vorzeichen des Faschismus - seiner eigenen historischen Kontinuität, indem er erneut und nunmehr endgültig sein altes Ziel durchzusetzen gedenkt, in Italien eine künstlerische Avantgarde-Bewegung in den Rang des offiziellen Aushängeschildes einer neuen politischen Klasse zu erheben und an diese solche Förderungsansprüche zu stellen, die ihr der geistigen Anstöße zu deren Etablierung wegen zustünden. Die Kontinuität wird da in der Tat erkennbar, als wieder bzw. immer noch primär ästhetische und personalistische Kategorien verwendet werden, um das postulierte Komplementärverhältnis von Futurismus und Faschismus zu belegen oder auch, gleichsam als konzentriertesten Ausdruck dieser Konstellation, die Identität im Naturell ihrer "Führer" festzustellen (99).

Nicht die faschistische Thematik mit ihren politischen und sozialen Implikationen bildet das entscheidende Element der futuristischen Affinität zu diesem Gesellschaftssystem, auf dessen autoritär-diktatorische Ausformungen die Künstler - wie gezeigt - per Sublimierung reagieren. Es sind vielmehr die Begriffe Vitalität, Kraft, Bewegung, Aktion, die dieses System in dem genau gleichen Maße charakterisieren wie sie die Kennzeichen der Kunst des Futurismus von Beginn an gewesen seien.

Damit besteht kein Zweifel, daß die aus früheren Tagen tradierte Universalformel des Dynamismus das bestimmende Urteilkriterium für den Futurismus geblieben war, an dem der jeweils revolutionäre Charakter von künstlerischen, aber auch von politischen Bewegungen gemessen wurde. Eine entsprechende qualitative Einschätzung trat demgegenüber völlig in den Hintergrund, ja konnte aus dieser Sichtweise gar nicht geleistet werden.

99 "...'l' amore disperato alla propria terra, la necessità di moto e di azione fa di Mussolini un futurista della stessa tempra di Marinetti e di Marinetti un fascista, degno seguace di Mussolini". Ibidem

Faschistisches Autarkiestreben beinhaltete im umfassend legitimierten Totalitätsanspruch auch die "autarchia intellettuale", wie sich nicht zuletzt an den permanenten Indoktrinierungsversuchen der bildenden Künste durch die "gerarchi" ablesen ließ. Der Futurismus reproduzierte mit seinen von 1909 an fortentwickelten Prinzipien auch sämtliche damit einhergehenden Irrtümer einschließlich der Selbstüberschätzung hinsichtlich des eigenen historischen Einflusses auf den Ablauf politischer Entwicklungen, so daß ihm die Indifferenz Mussolinis und die Widerstände gegen eine Etablierung des Futurismus als "arte di stato" unverständlich bleiben mußten.

3 Futuristische Aktivitäten im Zeichen expandierenden Einflusses des Nationalsozialismus auf die italienische Kulturpolitik: Die Verteidigung der internationalen Avantgarde und der Kampf gegen rassistische Argumentationen

Wie erwähnt, hatte das faschistische Autarkiestreben bereits 1925 mit der "battaglia del grano" begonnen. Theorie und Praxis des nunmehr korporativ gegliederten Staates klappten aber ebenso weit auseinander wie das dem Regime vorschwebende Ziel einer totalen Autarkie unerreichbar war. Denn einerseits gelangten die als klassenaufhebende Institutionen konzipierten Korporationen in ihrer tatsächlichen Qualität über die Funktion einer bloßen "Wirtschaftspolizei" nicht hinaus (100); andererseits konnte die traditionelle Abhängigkeit Italiens, etwa auf dem Rohstoffsektor, nicht einfach durch forcierte Eigenleistungen aufgehoben werden. Der zum Ausweg aus diesem Dilemma erkorene Aggressionskrieg auf dem afrikanischen Kontinent erbrachte nun nicht den erhofften ökonomischen Nutzen, sondern zeitigte in der Hauptsache einen ganz anderen, politischen, letztlich verhängnisvollen Effekt: Italien geriet nun vollends in das Fahrwasser des aufstrebenden deutschen Nationalsozialismus.

Es war dies umsomehr ein langwieriger Prozeß, als dazu die ursprüngliche Abneigung, ja Verachtung Mussolinis und seiner Gefolgsleute überwunden werden mußte, die sich zu Beginn der zwanziger Jahre noch in der Einschätzung des Nationalsozialismus als "grotesker Imitation des italienischen Faschismus" oder als "Parodie des Faschismus in Deutschland" äußerte (101). Zudem erkannte Mussolini durchaus in Deutschland einen potentiell gefährlichen Gegner, für den Republik und momentaner Pazifismus lediglich die Maskierungen seiner offensiven Ab-

100 Priester: 271

101 Vgl. De Felice 1971: 8

sichten darstellten (102). Zugleich spekulierte er - auch wieder richtig vorausahnend - auf die eigene Bewegungsfreiheit für den Faschismus, die ihm innerhalb der seinerzeitigen Konstellation im europäischen Raum nur ein wiedererstartetes Deutschland verschaffen würde. Daher suchte Mussolini bereits früh (1922/1924) Kontakte zu deutschen oppositionellen Rechtsgruppen, und über alle künftigen Interessenkollisionen beider Länder nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus 1933 hinweg (insbesondere Südtirol, Österreich, Balkan) knüpften sie ihr weiteres Geschick an die "Achse Berlin-Rom" (103). Hitler selbst sah "in Italien nach wie vor den einzigen ideologisch zuverlässigen Bündnispartner in Europa" (104), so daß aus dem gleichen Zwang heraus, wegen akuter Raumnot mittels imperialistischer Machtpolitik eine ausreichende "Bodenerweiterung" vorzunehmen (105), und auch aus sonstiger Ähnlichkeit der Systeme "ein schließliches Zusammengehen fast unvermeidlich" schien (106).

102 Mussolini 1922: 9 ff. Vgl. 17

103 Vgl. dazu die umfangreiche und fundierte Untersuchung von Petersen 1973. Zur Situation heißt es dort: "Selbst machtpolitisch zu schwach, um das von Frankreich getragene, von England geduldete Versailler System ernsthaft in Frage zu stellen, blickte Mussolini mit einer Mischung aus Furcht und Hoffnung auf den Wiederaufstieg Deutschlands, der Italien eine bisher unbekannte, für die eigenen Expansionsabsichten nutzbare Bewegungsfreiheit verschaffen mußte, gleichzeitig aber auch unkalkulierbare Rückwirkungen auf Mittel- und Südosteuropa, vor allem auf Österreich und Südtirol haben konnte." 496

104 Ibid.: 500

105 Ibid.: 58

106 Ibid.: 502

Der Aufstieg des Nationalsozialismus war untrennbar mit der exzessiven Aktivierung des längst latenten Antisemitismus verbunden. Als willkommenes und äußerst effektives Instrumentarium für das Konzept einer rassistisch determinierten "Sündenbockphilosophie" erfüllte er drei herausragende Funktionen: Er lenkte sozial bedingte Aggressionen im Volke auf diskriminierte Minderheiten um - mit der Garantie auf gefahrlose, weil von höchster Instanz gesteuerte Entladung und vereinfachte ein undurchschaubar gewordenes Weltbild zu einem Schwarz/Weiß-Gut-und-Böse-Schema, woraus schließlich eine verstärkte Autoritätsbindung an Führer und Staat resultierte (107).

Mit diesen Eigenschaften bot sich auch dem italienischen Faschismus eine "moderne" Handhabe zur Massenlenkung, die sich in den dreißiger Jahren umso notwendiger erwies, als die alten Feindbilder vom Sozialismus und - allgemeiner - von der "bol-schewistischen Gefahr" schon zu Beginn der faschistischen Herrschaft sich als Legende herausstellten und auch in der Zwischenzeit nicht an Glaubwürdigkeit gewannen (108).

107 Vgl. Kühn1 1971: 93 f

108 Die Schwäche der italienischen Linken datierte bereits aus der Nachkriegszeit und basierte zum nicht geringen Teil auf einer mangelhaften ökonomischen Analyse. Ideologische Differenzen führten zur Spaltung und der verbale Radikalismus konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Maximalisten "keine geeignete Strategie ausgearbeitet hatten, sich der reaktionären Offensive (des Faschismus - I.B.) widersetzen zu können, noch weniger, daß sie die Kraft besessen hätten, eine Erhebung vorzubereiten". Die Reformisten gaben sich mit legal erkämpften wirtschaftlichen Verbesserungen zufrieden, während die Kommunisten die Übertragung der sowjetischen Struktur auf die italienische Situation als unrealistisch erkennen mußten, obwohl die Bedingungen für eine Revolution durchaus gegeben waren. Vgl. Castronovo: 59 f.; auch Kühn1 1971: 112 f. und Priester: 171 f.

Wie im gesamten Annäherungsprozeß Italiens an Deutschland waren auch hinsichtlich der Übernahme der durch Chamberlain, Rosenberg, Kriek u. a. "wissenschaftlich" abgesicherten Rassentheorien erhebliche Widerstände zu überwinden. Mussolinis Äußerung, noch 1932 registriert, Hitlers Rassentheorien seien "Blödsinn" (109), verdankt sich gewiß auch der Tatsache, daß eben jene Rassentheorien gleichermaßen das italienische Volk von der "Herrenrasse" ausschlossen. Den doch relativ abrupten Sinneswandel (sogar 1935 noch herrschte eher ein Konkurrenzdenken zwischen den beiden Ländern vor) in bezug auf die Rassenfrage stützte das nach der Eroberung des "Imperiums" wieder gestiegene Selbstbewußtsein, dessen Maß durch die Achsenbildung und das gemeinsame Engagement im Spanischen Bürgerkrieg weiter zunahm.

1938 versuchte ein "Manifesto degli scienziati razzisti" der beginnenden Rassenkampagne einen seriösen Anstrich zu verleihen, nachdem die Presse frühzeitig mit einer entsprechenden Meinungsbeeinflussung begonnen hatte (110). Dort wurde "bewiesen", daß das italienische Volk arischen Ursprungs sei und durch seine "antike Reinheit des Blutes" eine reine "italienische Rasse" bilde, der Juden aufgrund der andersartigen, außereuropäischen rassischen Elemente nicht angehören könnten (111).

Daß sich diese ganze komplexe Rassenthematik überhaupt auf den italienischen Kulturbereich ausdehnen konnte, verdankt sich im Grunde der Entdeckung "einer gewiß nicht neue(n) Sache" durch den Nationalsozialismus: "... daß nämlich Kunst nicht nur erklärter Gegenstand von Politik sein kann ..., sondern daß sie

109 Zit. nach Petersen 1973: 106

110 Vgl. De Felice 1962: 238 ff. und 299 ff.

111 Vgl. den Abdruck des Manifests ibd.: 611 f.

darüberhinaus auch als Medium benutzt werden kann, um Vorstellungen, Wünsche, Leitbilder zu wecken, Gedanken und Meinungen zu lenken, ja sogar Handlungsweisen vorzuschreiben. Daß die Künste ... sich sogar besonders gut dazu eignen. Daß über sie lautlos, 'unauffällig und unaufdringlich' Tendenzen ins Publikum befördert werden können ..." (112). Kunstpolitik, die seit der Machtübernahme Hitlers "kein Bildungs-, sondern nur ein Beherrschungsprogramm" darstellte (113), mußte dem italienischen Faschismus als die willkommene Komponente seiner eigenen autoritären Herrschaftstechnik erscheinen, der sie bisher nicht genügend Beachtung geschenkt hatte. Schließlich war es dem "Führer" in Deutschland auf diesem Sektor gelungen, unter geschickter Ausnutzung des Entfremdungsverhältnisses der Volksmassen zur modernen "autonomen" Kunst, erhebliche Teile dieser Volksmassen im nationalsozialistischen Sinne zu mobilisieren ("Plebiszit"), Gegenkräfte auszuschalten und, fernab von jeglicher Rücksichtnahme auf etwa die italienische Situation, die Eigenständigkeit einer nationalen Kultur auf Kosten der künstlerischen "Moderne" herauszustellen (114). Stets geschah dies im Zeichen eines ständig sich verschärfenden Antisemitismus, dessen extremste und berüchtigste Anleitungen für den konkreten Eingriff in die Kunstpraxis wohl Paul Schultze-Naumburg erstellte ("Kunst und Rasse", München 1928; "Kampf um die Kunst", München 1932; "Kunst aus Blut und Boden", Leipzig 1934).

"Kunst wurde zum Indiz der Rassetüchtigkeit. Ja ihre höchste 'Aufgabe' sollte sein, ... das Zukunftsbild der Rasse zu for-

112 Brenner: 93.

113 Ibid.: 277

114 Vgl. Brenner: 63 - 86 (Die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34) und 106 - 114 ('Aktive' Kunstpolitik)

men" (115). Die "dadaistisch-kubistischen und futuristischen Erlebnis- und Sachlichkeitsschwätzer" durften daher "unter keinen Umständen an dieser kulturellen Neugeburt" des "tausendjährigen Reiches" teilhaben (116); und die "Berechtigung" zu deren Klassifizierung als "Kunstverderber und -barbaren", als "Irrsinnige" und "Schwindler", die "bolschewistischen Wahnsinn" produzierten (117), erfuhr ihre kulminierende öffentliche "Bestätigung" durch die diskriminierende Zurschaustellung der Werke als "Entartete Kunst" in München 1937.

Für Hitler ging dieser Eliminierungsprozeß nahezu gefahrlos vor sich, "weil er sich über die geringe politische Bedeutung solcher intellektueller Gruppen nie im unklaren gewesen war" (118), andererseits die darin enthaltenen manipulativen Möglichkeiten gerade sehr gelegen kamen.

Nicht wesentlich verschieden davon zeigte sich in bezug auf die politische Relevanz die Einschätzung des Faschismus in Italien dem Futurismus gegenüber, zumal Marinetti selbst den lediglich künstlerischen und ideologischen Charakter der Bewegung beteuerte (119), die nur bei drohender Gefahr für die italienische Nation in die politischen Kämpfe eingreifen würde. Die darin implizierte auch politische Potenz des Futurismus zeugt noch von dem unerschütterlichen Glauben, daß ohne ihn die faschistische Herrschaft nicht zustandegekommen wäre.

115 Ibd.: 29 f.

116 Hitler 1935: 140

117 Ibidem

118 Brenner: 84

119 z.B. in Marinetti e il Futurismo, 1929; vgl. Marinetti 1968: 509

Dieser These, deren Glaubhaftigkeit von futuristischer Seite anlässlich der "Mostra della Rivoluzione Fascista" 1932 scheinbar so überzeugend und künstlerisch adäquat untermauert worden war, stellten sich unter dem Einfluß der verbesserten Beziehungen zwischen Deutschland und Italien nach und nach "kritische" Stimmen entgegen, die sich schließlich - orientiert an dem "Erfolg" der Aktion "Entartete Kunst" - nicht scheuten, rassistische Argumente in die Debatte zu werfen. Inhaltlich waren die Angriffe nach deutschem Muster regelrecht vorprogrammiert; insbesondere konnten die scharfen Polemiken gegen die "Aeropittura"-Ausstellungen der italienischen Futuristen in Deutschland (1934) als konkrete Schützenhilfe seitens der "völkischen" Kulturpolitik unter der Führung Alfred Rosenbergs verwertet werden (120).

Verfolgt man den Verlauf der Kampagne, die sich nicht allein gegen den Futurismus richtet, sondern "die moderne Kunst" schlechthin meint, anhand der minuziösen und umfassenden Rekonstruktion und Dokumentation Enrico Crispoltis (121), so lassen sich daraus drei Hauptvorwürfe isolieren: die moderne Kunst in Italien sei internationalistisch, bolschewistisch und jüdisch. Alle drei Komponenten - auch für sich allein betrachtet - begründeten somit deren Unvereinbarkeit mit faschistischen Prinzipien. Streng genommen erlaubt eigentlich nur die letztere dieser Klassifizierungen, von "importierten" Argumentationen zu sprechen, wenn man sich beispielsweise Prezzolinis Polemik von 1923 in Erinnerung ruft (vgl. Kap.III, S. 173 - S.175) wo genau wegen angeblich internationalistischer und bolschewistischer Tendenzen dem Futurismus das Recht bestritten wurde, sich mit dem Faschismus zu identifizieren.

120 Vgl. "Italienische Futuristen in Berlin"; in Brenner: 74 f.

121 In Crispolti 1969: 580 - 843

Unter dem demagogischen Einsatz des "gesunden Volksempfindens" als Richtschnur für die Beurteilung moderner Kunst (122) vermochte Hitler die relevantesten Teile der latenten Ressentiments wieder an die Oberfläche zu heben und sie infolge ihrer bewußt unbestimmt gehaltenen Benennung politisch äußerst effektiv zu kanalisieren. Als nicht wesentlich konkreter in ihrer Substanz präsentieren sich die allmählich an Schärfe zunehmenden Angriffe von italienischer Seite. Wiederum über das Forum verschiedener Zeitschriften vermittelt (123), akkumulierten sich bereits seit 1933 unter der extrem fungiblen Kategorie des "Kulturbolschewismus" jene stereotypen Diskriminierungsformeln, wie sie zur Gesamtstrategie faschistischer Herrschaft unentbehrlich zu sein schienen. Da erscheint die moderne europäische Kunst aus der Sicht Picenardis als sozial subversiv, als Negation mühsam erkämpfter faschistischer Werte, vor allem aber als "trojanisches Pferd", mit dem der

122 " ... der Künstler schafft nicht nur für den Künstler, sondern er schafft genauso wie alle anderen für das Volk! Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird. Denn man sage nur ja nicht, daß etwa das Volk für eine wirklich wertvolle Bereicherung seines kulturellen Lebens kein Verständnis besitze... Das Volk hat... in diesen letzten Jahren mit der ihm vorgesetzten sogenannten modernen Kunst überhaupt nichts mehr zu tun gehabt. Es besaß keinerlei Beziehung zu ihr. Die große Masse, sie ging durch unsere Kunstausstellungen gänzlich uninteressiert oder sie blieb ihnen überhaupt fern. Sie sah in ihrem gesunden Empfinden alle diese Schmierereien als das, was sie sind, als Ausgeburt einer frechen, unverschämten Anmaßung oder einer einfach erschreckenden Unzulänglichkeit. Millionen dieses Volkes haben es instinktiv ganz sicher empfunden, daß das Kunstgestammel dieser letzten Jahrzehnte, das den ungefügen Leistungen von etwa 8 - 10jährigen, untalentierten Kindern entsprach, auch unter keinen Umständen etwa als Ausdruck unserer heutigen Zeit oder gar der deutschen Zukunft gewertet werden kann." Hitler 1937: 167 f.

123 Insbesondere in "Quadrivio", "Il Tevere", "La Difesa della Razza", alle Rom und geleitet von Telesio Interlandi; "Il Regime Fascista" (Cremona/Roberto Forinacci); "La Vita Italiana" (Cremona/Giovanni Preziosi)

Bolschewismus wieder in die Nation einzudringen versuche(124). Die Künstler würden die intellektualistischen, ästhetischen und literarischen Normen des sowjet-marxistischen Ideals anerkennen und sich nach ihnen richten: sie operierten damit internationalistisch, was gleichbedeutend sei mit der Zerstörung nationaler Traditionen. Da dies wiederum exakt zu den Vorhaben des Kommunismus gehöre (125), sei somit die Beweiskette gegen die moderne Kunst als eines feindlichen Elements im Leben der Nation geschlossen.

In direkter Nachahmung der nationalsozialistischen Kampagne gesellte sich 1938 zu diesen Vorwürfen die Theorie von der internationalen jüdischen Verschwörung, deren "nachgewiesene" Existenz Giovanni Preziosi bereits seit 1920 zur Grundlage seines systematisch ausgedehnten Antisemitismus bestimmte (126).

124 Picenardi: zit. nach Crispolti 1969: 757

125 Vgl. ibd.: 759

126 Das frühe Erscheinen dieses Phänomens setzt De Felice in Beziehung zu den Frustrationen in der italienischen Nachkriegszeit, als die vom Nationalismus hochgeschraubten Erwartungen so bitter enttäuscht wurden, obwohl sich doch Italien zu den "Siegermächten" rechnete: L'antisemitismo politico fu l'affermazione dell'esistenza di una congiura internazionale, di cui gli ebrei sarebbero stati l'anima e il motore primo, volta ad asservire in varie forme (il pacifismo wilsoniano e societario, l'accordo di alcune grandi potenze democratiche, plutocratiche, massoniche, il socialismo internazionale "senza patria" e il bolscevismo) il mondo ai propri voleri e specie le nazioni più povere e più dinamiche, in primo luogo l'Italia, "la vera vincitrice della guerra"; esso infatti non è stato in Italia che una conseguenza del dispetto del nazionalismo di veder frustrate, negli anni immediatamente successivi al 1918, le sue speranze che la guerra mondiale avrebbe significato per l'Italia l'inizio di un periodo di benessere economico interno, di espansione territoriale, politica ed economica - oltre le vecchie frontiere e di prestigio internazionale. Il fallimento di questi sogni, la dura realtà del dopoguerra, non potevano essere spiegati solo con gli slogan sulla "vittoria tradita"; per assumere valore politico e giustificazione occorreva qualcosa di irrazionale, di stupefacente, di grandioso, di mostruosamente forte e subdolo, che spiegasse il fallimento, lo giustificasse agli occhi degli

Die künstlerische Entsprechung dieser Verschwörung fand sich nach Pensabene im deutschen Expressionismus, von dem Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus nur "besondere Formen" bildeten (127). Alle genannten "Ismen" liefen dieser kühnen Rangordnung zufolge dem Streben nach der "autarchia intellettuale" zuwider, so daß mit Hilfe einer solchen Argumentation für den Futurismus ein sogar staatsschädigendes Verhalten konstruiert werden konnte. Denn gemäß den hochgradig irrationalen biologischen Interpretationen deutscher Provenienz von der Minderwertigkeit nichtarischer Rassen durfte eine von jüdischer Seite inspirierte Kunst mit Fug und Recht in den Bereich des Pathologischen gedrängt werden (128): sichtbarster Ausdruck dafür seien schließlich die Deformationen, derer sich die moderne Kunst bediene. Eine Kunst dagegen, die faschistische Prinzipien endlich auch in den Kultursektor hineintrage, dürfe nur das Idealbild des Gesunden, des Schönen zum Gegenstand ihrer auch formal entsprechend abgestimmten Darstellung machen (129).

italiani e suscitasse la loro sdegnata reazione e tutto ciò facendo leva su qualcosa che, seppur debole e impercettibile, già esisteva in qualche piega della mente. La tesi della "congiura ebraica" conteneva in sé tutti questi motivi e ben si prestava ad essere ideologizzata ed eretta a sistema politico specie in un paese ove la politica era ideologicamente debolissima e, in genere, permeata di antistorici luoghi comuni e d' altrettanto antistoriche messianiche attese." De Felice 1962: 55 f. Nützlich ist sicher der erneute Hinweis, daß die antisemitische Thematik erst nach der Errichtung der Achse Berlin-Rom in Italien "auf fruchtbaren Boden" traf.

127 Pensabene. Vgl. Crispolti 1969: 725 f.

128 Telesio Interlandi spricht - zweifellos im Banne der "klinischen" Erläuterungen eines Schultze-Naumburg in Deutschland - von der 'modernen' Kunst als "fremdländischem Auswuchs am Körper Italiens" und als "Tumor, der herausgeschnitten werden müßte". In "Il Tevere" 23/24.11.1938, zit. ibd.: 741 und 743

129 Pensabene: "Ciò che deprime non è degno di essere conservato, e perciò non può divenire soggetto di arte". In "Il Tevere", 3/4.8.1938; zit. ibd.: 732

In diesen Forderungen gibt sich das "Kunstwollen" im Sinne des Faschismus zu erkennen: Die Rückkehr zu einer wie immer gear- teten "Harmonie" meint nicht die bildnerische Antizipation eines noch zu verwirklichenden Besseren, sondern sie sugge- riert geradewegs, daß in diesem System die vorgeblich ange- strebte Klassenharmonie längst erreicht sei, weshalb die Kunst dies auch analog widerspiegeln müsse. An noch so geringe eman- zipatorische Funktionen der Kunst ist somit nicht mehr zu den- ken; sie erstarrt in der Tat zu einem puren Medium, mit dessen Hilfe mythisch verklärte heroische Volkstugenden aus römischer Zeit vorbildhaft ihre Wiederauferstehung feiern sollen, weil sie zur aktuellen Herrschaftslegitimierung nicht unwesentlich beizutragen vermögen.

Mit dem "Premio Cremona" wurde dieses Anliegen von 1939 an durch den persönlichen Einsatz von Staatsminister Roberto Farinacci organisatorisch ermöglicht; unter spezieller Themen- stellung (130) entstehen nach Art der "Neuen Deutschen Kunst" als Antithese zur "entarteten" ahistorische Abbilder agrari- scher Rückwärtsutopien, von Familienidyllen oder heroischen Kampfszenen, aus denen sorgsam jeder reale Gegenwartsbezug eliminiert wurde: Anzeichen hochentwickelter technischer Zi- vilisation bleiben ebenso ausgespart wie die von Produktions- verhältnissen und sozialen Konflikten (131). Die Bildinhalte und deren auf "Allgemeinverständlichkeit" bedachte, an Hitlers Motto "Deutsch sein heißt klar sein" orientierte formale Aus- gestaltung scheinen in ihrer Grundtendenz ausschließlich "das Leben des Volkes" in den Mittelpunkt der bildnerischen "Re- flexionen" zu stellen und die spannungsfreie Geborgenheit des Einzelnen im kollektiven Bewußtsein der Gruppe zu preisen (132).

130 1939: "Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce" und "Stati d' animo creati dal Fascismo"; 1940: "La Bat- taglia del Grano"; 1941: "La Gioventù Italiana del Lit- torio".

131 Zum "Premio Cremona" vgl. Tempesti, bes. 227 ff.

132 Vgl. die Abb. 176 - 179 bei Silva: nach 112

In Wahrheit erweist sich Kunst hier als idealer, höchst anschaulicher Ergänzungsfaktor einer spezifisch faschistischen Technik des "social engineering", indem zunächst mittels der Rassismus-Ideologie den Massen allen augenscheinlichen Widersprüchen zum Trotz die Illusion der Auserwähltheit systematisch eingeflößt wurde (133) und man dann über den Weg der bildenden Kunst, besonders der Malerei, diesem Trugbild zum entsprechenden Ausdruck verhalf.

Vor dem Hintergrund dieser totalen Vereinnahmung von Kunst durch ein politisches System wie dem Faschismus konturiert sich nunmehr mit größerer Schärfe die Inkompatibilität des letzteren mit dem Futurismus. Weder trug dessen Selbstverständnis Anzeichen einer besonderen Neigung zur Volksverbundenheit noch konnte er die Abbildung irgendwelcher Harmonievorstellungen zu seinem Programm erheben, deren Bedingungen er in der zeitgenössischen Gesellschaft nicht vorfand. Vielmehr hatte sich an dem elitär-aristokratischen Avantgardebewußtsein der Bewegung, das Marinetti 1924 in aller Deutlichkeit verkündete (134), nichts geändert; einzelne Versuche wie der von Enzo Pandolfo, den "einfachen Menschen" voraussetzungslos zum geeignetsten Rezipienten futuristischer Kunst zu deklarieren (135), müssen eher einem opportunistischen Reagieren auf Vorwürfe der "Volksferne" seitens faschistischer Kritiker zugerechnet werden.

133 "Letzten Endes ist der Rassismus also ebenso wie der Nationalismus eine projektive Ideologie, die die soziale Sehnsucht von ihrem Kern wegführte und neutralisierte. So war es möglich, ausgebeuteter Arbeiter oder Kleinbürger zu sein und gleichzeitig als Mitglied einer auserwählten Rasse sich zu fühlen - die Majorität als vermeintliche Elite" Emmerich: 88

134 Vgl. Marinetti 1968: 432

135 Pandolfo: "Sarebbe ora di fare di questo movimento artistico per eccellenza la vera ed unica fede artistica politica industriale familiare del nostro popolo. ...Il futurismo è il più puro movimento d'artevita, esaltazione valorizzazione della luce del cielo, della gioia del cuore aperto. Ha bisogno quindi esseri semplici, istintivamente portati ad amare, vivere sentire, esprimere come

Der futuristische Maschinenmythos konnte aus verschiedenen Gründen keinen Platz im faschistischen Entgeschichtlichungsprozeß finden: Indem der Futurismus sich - wenngleich nur ästhetisch - an das rasch sich verändernde und expandierende Produktionsmittel Maschine band, spiegelte er selbst in seinen Kunstäußerungen zum einen neben der Dynamik und Präzision deren ökonomisch bedingte Instabilität und geriet damit in den strikten Gegensatz zum Ewigkeitsanspruch, den der Faschismus auch im Kunstbereich erhob (136). Zum anderen verband sich für den Faschismus mit dem technoiden Menschenbild des Futurismus die nicht unberechtigte Vorstellung von der Versklavung des Menschen durch die Maschine (137); schwerer aber wog sicher noch die Befürchtung, ein letztlich vom System unkontrollierbares Potential an Spontaneität könnte über die vielfältigen Kanäle visueller Wahrnehmung den rigorosen Reglementierungen faschistischer Herrschaftstechnik entgegenwirken und der Futurismus also, indem er auf einem auch wieder wesentlich ästhetisch strukturierten Faschismusbegriff und dessen dynamischen Implikationen beharrt, zu einem Hort oppositioneller Regungen avancieren, weil das von der futuristischen Kunst entworfene Gesellschaftsbild schließlich die Divergenz zum wirklichen Charakter des Faschismus aufdecken würde.

Mit dem weitaus größten Unverständnis begegnete man auf futuristischer Seite den rassistisch verwerteten Behauptungen vom jüdischen Ursprung moderner Kunst. Zwar hatte Marinetti selbst in seiner vom Nationalismus geprägten Terminologie häufig von

unica interessante attività creatrice di futuro...
l' arte come pensiero e bello veloci e assoluti. Gli
esseri più semplici e genuinamente sensitivi sono del
popolo: il popolo delle officine e quello delle campagne.
E' ora di rivolgere la nostra parola e le nostre opere a
questa folla che meglio ci può sentire ed amare se noi ci
sapremo accostare ad essa con semplicità e fraternità ..".
zit. nach Crispolti 1969: 615

136 Vgl. T. Interlandi in "Il Tevere" 23/24.11.1938, zit.
ibd.: 743

137 Vgl. Tusciano: Zit. ibd.: 673

der Überlegenheit der "italienischen Rasse" gesprochen, jedoch blieb dies im Vergleich zur biologisch-sozialdarwinistischen Interpretation des Nationalsozialismus eher rhetorische Floskel. Als das Regime die deutsche Rassismuskampagne aus politischer Opportunität übernimmt, verdichtet sich der latente Loyalitätskonflikt zwischen Futurismus und Faschismus zur offenen Konfrontation. Nach Kenntnisnahme der bisherigen historischen Entwicklung des Futurismus wäre aber jedwede Erwartung bestenfalls als unrealistisch zu bezeichnen, die daraus einen entscheidenden Sinneswandel oder gar die Hinwendung der Künstler zu einem erklärten Antifaschismus ableiten wollte. Zweifellos erkennt Mino Somenzi den bloßen Vorwandcharakter der Kampagne, den die "reaktionäre faschistische Rechte" (138) mit der auf Italien zugeschnittenen Fiktion der "jüdischen antifaschistischen Internationale" gegen die moderne Kunst führt (139), denn weder vermag er - ebensowenig wie Mussolini selbst - eine von den 60 000 in Italien lebenden Juden ausgehende Gefahr zu entdecken, noch ist er überzeugt, in diesen Kreisen des Faschismus auch nur das geringste Interesse an moderner Kunst aufzufinden ("Arte moderna? Ve ne fregate. Futurismo? Ve ne arcifregate. Sono altre le vere ragioni dei vostri isterici furori". Vgl. Anm. 139). Deren eigentliche Absicht, maskiert unter dem propagierten Kampf gegen Judentum oder Bolschewismus, bestehe in dem Willen zur Vernichtung "einer Bewegung und eines Mannes (nämlich Marinettis - I.B.), die wegen ihrer unbezweifelbaren Verdienste auf allen Gebieten einen ewigen Dorn im Auge" dieser Kreise bildeten (140) und die daher "jene letzten wenigen, ja kaum noch vorhandenen authentischen Faschisten der Gründungszeit hinwegfegen" müßten (141).

138 Ibid.: z. B. 785

139 Somenzi (unterzeichnet mit "Artecrazia"): 1938, zit. ibd.: 790. Vgl. Dok. 21

140 Zit. Crispolti 1969: 789

141 Ibid.: 790. Vgl. Dok. 21, S. 351, Z. 14 f.

Aus der objektiven Erkenntnis des hier erstmals von futuristischer Seite formulierten Distanzierungsprozesses innerhalb des Faschismus resultieren defensive kulturelle Aktivitäten, deren Argumentationsbasis nicht von übergeordneten politischen Gesichtspunkten, sondern durch subjektive Eigeninteressen determiniert wird. Das heißt: die von den Futuristen aufgegebenen Gegenbeweise dienen keineswegs in erster Linie dem Zweck, durch die Entlarvung faschistischer Diskriminierungsmethoden einer ethnischen Minderheit uneigennützig menschliche Solidarität anzubieten; wichtiger erscheint als Anliegen, das bisher leidlich unangetastete Privileg der Kunstproduktion auch künftig bewahren zu können.

So bestreitet man kurzerhand dem Judentum oder dem Bolschewismus die Fähigkeit, überhaupt eine eigene Kunst hervorbringen zu können (142), da die anerkannt kommerzielle Intelligenz des Juden eine ebenbürtige kreative ausschließe (143); auch sei es absurd, den höchst kriegerischen Charakter der modernen italienischen Kunst ausgerechnet den jüdischen oder bolschewistischen Kriegsverächtern zuschreiben zu wollen (144).

142 "Il bolscevismo ha la sua arte? Ne dubitiamo perchè è difficile l' esistenza dell' arte autentica, originale, nazionale, dove il disordine imperversa, dove i fattori spirituali sono soffocati da quelli economici, dove l' istinto del bruto sovrasta ogni altra manifestazione umana. L' ebraismo ha la sua arte? Ne dubitiamo, perchè non può esistere l' arte quando non esiste la patria." Crispolti 1969: 789

143 "... gli ebrei brillarono d' intelligenza commerciale mai di genio creativo...". Marinetti, 1938. Zit. ibd.: 740. Vgl. a. den Brief Marinettis an die Zeitschrift "Il Merlo", Paris n. 164, a. IV, 15.8.1937: "Nell' arte moderna in genere gli ebrei sono stati e continuano ad essere non i generatori ma gli abili mercanti dell' arte moderna futurista o cubista come furono e sono gli abili mercanti dell' arte antica." Zit. ibd.: 685

144 Ibid.: 739. "E' assurdo tentare di attribuire il carattere guerriero dell' arte moderna italiana a ebrei e a bolscevici questi essendo odiatori della guerra e tavolta commercianti di materiale bellico."

In gewissem Sinne befindet sich der Futurismus gegen Ende der dreißiger Jahre in einer ähnlichen Situation wie an seinem Beginn: er opponiert gegen die herrschende Klasse - oder doch gegen Teile von ihr - nicht unter dem Aspekt, eine völlige Umwälzung der politischen und sozialen Struktur initiieren zu wollen, sondern aus der wohlbekannten Insuffizienzmotivation heraus (vgl. Kap. I. 5.4). Mit Schrecken bemerken die modernen Künstler, daß die faschistische Führung einer reaktionären, der "mechanischen Epoche" gänzlich unangemessenen Vorstellung von Kultur huldigt (145) und mit einiger Erleichterung nach

- 145 Einschränkung müssen hier aber die "linksfaschistischen" Tendenzen angeführt werden, die auch im kulturellen Sektor zu gegensätzlichen Auffassungen, also auch über die Existenzberechtigung moderner Kunst und ihrer Funktionen in der Gesellschaft führten. In der von dem Ex-Futuristen, Korporations- und Unterrichtsminister Giuseppe Bottai herausgegebenen Zeitschrift "Critica fascista" hatte bereits seit 1923 die Diskussion über eine Revision des Faschismus begonnen, der Ugo Spirito philosophische Dimensionen zu verleihen versuchte. Vgl. dazu: Lanaro: 577 ff. Zum Charakter des "Linksfaschismus" und seinen Widersprüchen vgl. a. Agnoli: 76 ff; bes. 82 - 85. Zur Fragwürdigkeit des Begriffs "Linksfaschismus" vgl. Priester: 280. - Die mit der modernen Kunst verbundenen Fragen wurden hauptsächlich in der von Bottai beeinflussten Zeitschrift "Le Arti" abgehandelt; die von der "sinistra culturale fascista" vertretene Position bezog sich im wesentlichen auf die gemeinsame "revolutionäre" Ausgangssituation und die daraus vermeintlich resultierende Analogie von künstlerischer Avantgarde und Faschismus; sie war von daher geeignet, die futuristische Polemik gegen die rassistische Argumentation der "destra reazionaria fascista" zu unterstützen. Vgl. die entsprechenden Stimmen einzelner Autoren in verschiedenen Presseorganen bei Crispolti 1969: 808 ff. Bei allem Engagement zugunsten der modernen Kunst ist jedoch wie bei den Futuristen keine grundsätzliche Distanzierung von der Rassenkampagne zu finden. Vgl. z. B. ibd.: 814 f. - Die gegensätzliche künstlerische Auffassung der faschistischen "Linken" konkretisierte sich 1939 im jährlichen "Premio Bergamo", der sich durchaus als bewußte Antithese zum "Premio Cremona" verstand. Vgl. Tempesti: 231 ff.

dem zusätzlichen Unterdrückungsinstrumentarium greift, das ihr das nationalsozialistische Deutschland mit der Rassenkampagne erfolgserprobt darbietet, um einen der wenigen noch verbliebenen gesellschaftlichen "Freiräume" in die allgemeinen Kontrollmechanismen des Staates einzubeziehen, sowie sich der auf den "revolutionären" Maximen des Frühfaschismus beharrenden Kombattanten von gestern ideologisch zu entledigen.

Die Zwiespältigkeit der futuristischen Defensivtaktik wird noch einmal deutlich bei Marinettis Versuch, den italienischen Ursprung der gesamten modernen Kunst nachzuweisen. In der letzten Ausgabe von Somenzis Zeitschrift "Artecrazia" (Nr. 118 vom 11.1.1939) stellen Marinetti und die Architekten Sartoris und Terragni mit großer Akribie ein "synthetisches Panorama aller Erfinder der modernen Kunst" zusammen (146) und betonen bei jedem einzelnen die nichtjüdische Herkunft. Die "italianità" dieser Kunst sei vielmehr ebenso offensichtlich wie die arische Abstammung ihrer Verfechter (147).

- 146 Marinetti/Sartoris/Terragni: 794 f. Unbekümmert um jede historische Differenzierung "beweisen" die Autoren die tiefe Verwurzelung der modernen Kunst in der italienischen Tradition: Arcimboldi bereits sei um 1500 der Erfinder des Surrealismus gewesen, während dies für den Kubismus der Florentiner Maler Giovanni Battista Bracelli um 1620 geleistet hätte. Die abstrakte Kunst gehe auf die Inkas zurück und sei von einigen italienischen Renaissance-Malern wieder aufgenommen worden; und nicht der Jude Amedeo Modigliani sei der Schöpfer der typischen Langhals-Figuren, sondern die Etrusker etc. Vgl. Crispolti 1969:795
- 147 "Mentre rileviamo il carattere disfattista dell' equivoco ebraico che si cerca di creare intorno all' arte moderna la quale ... deriva quasi tutta dal futurismo italiano, rivendichiamo la italianità di questa arte e l' arianità dei suoi più geniali e noti assertori italiani ed esteri. Come non vi sono ebrei nel movimento futurista italiano, movimento tipicamente fascista, non vi sono ebrei fra i principali poeti, pittori, scultori, musicisti, architetti, scrittori, decoratori e ceramisti avanguardisti italiani, ne fra gli inventori ed i capiscuola delle tendenze artistiche di avanguardia straniere." Zit. ibd.: 794/795

Wird hier also gegen die Pauschaldiskriminierung der modernen Kunst Widerstand geleistet, so unterbleibt andererseits kaum eine eilfertige Ergebniseitsbekundung an die "revolutionären" Kräfte des Faschismus (148).

Weil sich "die ästhetische und künstlerische Revolution des Futurismus mit der politischen und sozialen Revolution des Faschismus identifiziert" (149), kann Somenzi nach dem simplen Rezept verfahren, die Inszenatoren der Rassenkampagne in Italien als gewissermaßen maskierte Antifaschisten zu klassifizieren. Sie - und nicht die unerhebliche Anzahl der jüdischen Mitbürger - mußten ihrer so offenkundig reaktionären Gesinnung wegen als die eigentliche Gefahr für das Regime und die italienische Nation angesehen werden (150).

Diese provokante Offenheit in der polemischen Auseinandersetzung zog die Beschlagnahme der "Artecrazia"-Ausgaben 117 und 118 nach sich; sie waren zugleich die letzten überhaupt, denn das Blatt wurde darauf vollends verboten.

Als letzte Aktionen von Bedeutung - wenngleich nurmehr im genannten defensiven Sinne - sind der Mobilisierungsversuch Marinettis auf der "serata" vom 3.12.1938 zu nennen, der unter dem selben "italianità-dell'arte-moderna"-Motto wie die "Artecrazia"-Publikationen stand, und schließlich das von Somenzi durchgeführte "Plebiszit" zur Unterstützung der futuristischen Argumentation gegen die zahlreichen Angriffe aus faschistischen Reihen (151).

148 Vgl. den Artikel Prampolinis an der gleichen Stelle, zit. ibd.: 796 f. Die gesamte "Artecrazia"-Ausgabe 118 wurde zum "omaggio di Mino Somenzi a Benito Mussolini fondatore dell' Impero" bestimmt.

149 Ibidem

150 M. Somenzi 1938. Vgl. Anm. 139 und Dok. 21, S. 351, Z.12f.

151 Crispolti sieht die Bedeutung dieser Aktion in der Entstehung einer regelrechten "Einheitsfront" der modernen italienischen Künstler gegen das reaktionäre faschistische Vorgehen. In: Crispolti 1969: 799. Vgl. die Liste

Diese gesamten futuristischen Aktivitäten in der politisch sich zuspitzenden Phase am Vorabend des 2. Weltkrieges verleiten Crispolti dazu, Marinetti und Somenzi das Hauptverdienst zuzuschreiben, eine entsprechende Aktion von Hitlers Aktion "Entartete Kunst" in Italien verhindert zu haben (152). Meines Erachtens übernimmt Crispolti damit einen entscheidenden Teil der bereits mehrfach angesprochenen futuristischen Selbstüberschätzung hinsichtlich der Einflußmöglichkeiten auf politische Entscheidungen.

Die Rassismus-Kampagne war ja, nachdem Mussolini sie in einer neuerlichen abrupten Kehrtwendung aus bündnispolitischen Erwägungen - besser: Zwängen - heraus übernommen hatte (153), ganz allgemein in Italien trotz der massiven "Bewußtseinsbildung" durch die faschistische Presse auf wenig Sympathie gestoßen; sie bildete sogar den Ausgangspunkt für eine zunehmende Distanzierung größerer Teile der italienischen Bevölkerung

der beteiligten Künstler aus "Artecrazia" 118 ibidem Anm. 209. Substanziell erbringt diese Umfrage keine neuen Aspekte; daher wird hier nicht weiter darauf eingegangen.

- 152 Ibid.: 700 f.: "Fu merito principalmente di Marinetti, e dell' azione attorno a lui sviluppata in particolare da Somenzi, se tale sciagurata edizione italiana dell' "arte degenerata" non ebbe luogo, malgrado la violenza del ricatto politico degli estremisti fascisti di destra ..."
- 153 Vgl. De Felice 1962: 286/287: "Non vi è dubbio infatti che la decisione di Mussolini di introdurre anche in Italia l' antisemitismo di Stato fu determinata essenzialmente dalla convinzione che per rendere granitica l' alleanza italo-tedesca fosse necessario eliminare ogni stridente contrasto nella politica dei due regimi. (...) L' antisemitismo aveva un posto troppo determinante nell' ideologia nazista perchè potesse essere ignorato e costituiva un fatto troppo concreto nella politica tedesca perchè un alleato non dovesse, se voleva veramente essere tale, non adeguarvisi."

von faschistischen Zielen selbst (154).

So erwies sich von daher für Italien die Möglichkeit, eine ähnliche Emotionalisierung der öffentlichen Meinung in Sachen Kunst wie im Deutschland des Jahres 1937 in Gang zu setzen, als nahezu aussichtslos. Zudem hatte das Regime über lange Jahre seiner Existenz hinweg die moderne Kunst im großen und ganzen unbehelligt gewähren lassen, ja im Falle des Futurismus benutzte es sie zur propagandistischen Selbstdarstellung auf höchster Ebene im Ausland (vgl. z. B. die "Aeropittura"-Ausstellung in Berlin 1934), aber auch im eigenen Land (vgl. die "Mostra della Rivoluzione Fascista" 1932 in Rom). Gewiß entsprach das Verhältnis von Futurismus und Faschismus nicht

- 154 Vgl. ibd.: 353. "Nonostante la massiccia ed osannante preparazione della stampa e l' azione diretta del PNF, i provvedimenti antisemiti non trovarono nella maggioranza degli italiani alcuna simpatia. Si può anzi dire che, nonostante le gocce di veleno antisemita sparso negli anni precedenti, proprio in occasione del lancio della campagna della razza la propaganda fascista fallì per la prima volta la prova e per la prima volta grandi masse di italiani, che sino a quel momento erano state fasciste, o, se si vuole, mussoliniane, ma non certo antifatasciste, incominciarono a guardare con occhi diversi il fascismo e lo stesso Mussolini.- Se al vertice ... molti aderirono alla campagna contro gli ebrei per viltà o per opportunismo, il numero di questi figurì diminuiva a mano a mano che si scendeva nella scala sociale e in quella delle responsabilità politiche e amministrative. Tutte le calunnie e le mostruosità ammanite quotidianamente dalla stampa senza risparmio sul conto degli ebrei non bastarono a convincere la grande maggioranza degli italiani che gli ebrei in generale e quelli italiani in particolare fossero veramente quel pericolo che si proclamava costituissero e, in ogni caso, che ci si dovesse 'difendere' da essi in una maniera così barbara e crudele. Molta gente, come si è detto, incominciò anzi ad aprire gli occhi in questa circostanza sul conto del fascismo e a rivedere il giudizio che di esso aveva sin lì avuto."

jener innigen und scheinbar rein logisch deduzierbaren Qualität, die ihm Ruggero Vasari aus Überzeugter, aber einseitig futuristischer Sicht zuschrieb (155), jedoch mußte jede Beeinträchtigung der bisherigen Duldung, etwa durch die Konstruktion der Theorie von der jüdischen Verschwörung, einen Teil der faschistischen Politik im nachhinein diskreditieren und deshalb zwangsläufig Widerstand gegen derartige, zur Kanalisierung ökonomisch bedingten Unwillens lancierte Thesen (156)

- 155 Vasari: 8. Danach hatten "die Futuristen, Künstler und Ideologen" mit der "Schlacht in der Via Mercanti" (Mailand 15.4.1919), die bekanntlich mit dem Inbrandsetzen des "Avanti!"-Gebäudes endete, "in einer Stunde der höchsten Gefahr in den politischen Kampf eingegriffen und die Nation gerettet. Ein in der Weltgeschichte vielleicht einzig dastehendes Beispiel. - Nichts war selbstverständlicher, als daß die Futuristen die Sympathie des Duce und des Faschismus besaßen. Als Mussolini ihren Führer Marinetti als erstes Mitglied der dichterischen Abteilung in die königliche italienische Akademie berief, da wollte er weniger einen Freund für die Dienste belohnen, die er dem Lande geleistet hatte, als vielmehr offiziell den Futurismus in seiner Bedeutung für Italien und die Welt anerkennen. Er brachte damit zum Ausdruck, daß für ihn und die Entwicklung der Kunst nur die radikale Kunst des Futurismus maßgebend sei. Er erkannte in ihrem Wirken und in ihrer Tendenz die Kräfte, die ein Volk mit unermüdlich schöpferischem Geist erfüllen und die Einzelnen zur tätigen Anteilnahme am Leben der Nation und des Staates befähigen."

- 156 Vgl. Horkheimer/Adorno: 151 ff. Der Jude "ist in der Tat der Sündenbock, nicht bloß für einzelne Manöver und Machinationen, sondern in dem umfassenden Sinn, daß ihm das ökonomische Unrecht der ganzen Klasse aufgebürdet wird." 156.

im eigenen Lager hervorrufen. Dieser Zusammenhang - und weniger die Aktionen von Marinetti und Somenzi - scheint mir ausschlaggebend für den Mißerfolg der Kampagne gegen die moderne Kunst, der sich 1940 bereits abzuzeichnen beginnt und der sich damit einfügt in das allgemeine Scheitern des rassistischen Indoktrinierungsversuches.

Wollte man also der Bewertung Crispoltis folgen, so hieße das nichts anderes, als daß der Futurismus in dieser späten Phase die politische Dimension seiner Handlungsfähigkeit zurückgewonnen hätte, die er bereits unmittelbar nach der Etablierung des Faschismus eingebüßt hatte. In Struktur und Zielsetzung faschistischer Kulturpolitik allerdings lassen sich keine besonderen Indizien erkennen, die auf eine Bereitschaft zum neuerlichen Gewähren dieses politischen Spielraums für den Futurismus hindeuten würden.

SCHLUSSBEMERKUNG

Vergleicht man die Intention, unter der auch der Futurismus als Avantgardebewegung angetreten war, nämlich "die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden", indem er das, "was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, ...zum Organisationsprinzip des Daseins" bestimmt (157), so ist dieser Versuch, wie andere vor und nach ihm, eindeutig als gescheitert anzusehen. Die Maschine als ästhetische "Inkarnation" der progressiven Urkraft "Bewegung" oder, umfassender noch, des dynamischen Weltprinzips sollte mit diesen ihren Eigenschaften die Struktur einer neuen Massengesellschaft wesentlich determinieren und gewissermaßen prototypisch auf die Schaffung eines dafür geeigneten veränderten Menschen einwirken.

Die vorliegende Arbeit versuchte, die widersprüchliche Position des Avantgardismus, hier Futurismus, historisch abzuleiten und den allmählichen Prozeß sichtbar zu machen, der zu dieser auf bloße ästhetische Prämissen reduzierten Erkenntnis-kritik im bürgerlichen Denken und seiner Kunst führt. Derart abstrahiert und in den vielseitig fungiblen Stand des Mythos erhoben, figuriert die Maschine zudem als ausschlaggebendes Instrument zur Identifikation des Futurismus mit jener zahlenmäßig geringen Gesellschaftsschicht, die vermöge ihrer Verfügungsgewalt über dieses Instrumentarium den ihm innewohnenden dynamischen Aspekt erst freisetzen kann. Der soziale und ökonomische Rahmen, in dem dies geschieht, ist dabei für den Futurismus von absolut zweitrangiger Bedeutung, so daß angesichts der beschriebenen Ambivalenz, die den Faschismus in seiner Frühphase auszeichnete, und der klassenspezifischen Orientierungslosigkeit des Kleinbürgertums die - wenngleich stets einseitig gebliebene - Bindung der Bewegung an den Faschismus vollzogen werden kann.

Die Aggression gegen Libyen und der Weltkrieg hatten die bisher nur theoretische Annahme bestätigt, auf welchem Sektor die ästhetischen Phänomene der modernen Maschinenwelt zur höchsten Entfaltung gelangten. So durfte sich die Militarisierung der Phantasie und der Kunst, von der Marinetti sprach, als getreues Abbild der aus kapitalismusimmanenten Zwängen erfolgten Militarisierung der Produktion betrachten. Die dort oktroyierte Disziplin und Präzision erfaßte im Wunsch nach Konsolidierung des Systems bald das gesamte Staatsgefüge; der Futurismus, bis dahin nicht sonderlich behelligt, geriet wie andere Institutionen und Gruppen der Gesellschaft auch in den Würgegriff des faschistischen Staatsapparates, dessen Repressionsmittel nach der unfreiwillig zunehmenden Fremdbestimmung durch den nationalsozialistischen Verbündeten Deutschland in Form der Rassenideologie einen nicht unerheblichen Zuwachs verzeichneten.

Zweifellos besaß der Futurismus eine Reihe von Aktivposten, die ihn vor dem Schicksal der Existenzvernichtung nach Hitlerischem Muster bewahren konnten. Zwar unterliegt die Darstellung von der geistigen Urheberschaft des Faschismus durch den Futurismus einer der Legende nahekommenden Verzerrung (158), doch bot der frühere gemeinsame politische Kampf Marinettis und Mussolinis zunächst ausreichende Gewähr für eine ungehinderte futuristische Betätigung. Für den Krieg mit expansiven Absichten, essentieller Bestandteil faschistischer Strategie, hatten die Futuristen bereits in ihrer ersten Phase der Formierung votiert und dies neben der freiwilligen Teilnahme mit einigen Gemälden oder Zeichnungen bekräftigt.

Als der Faschismus zur Stützung seiner Machtsicherungsideologie auf die imperiale Tradition des römischen Reiches zurückgriff, war im Grunde genommen die Entscheidung gegen den

158 Deutsche Autoren wie Adolf Dresler oder Rudolf Blümner beziehen sich in ihrer entsprechenden Beurteilung eindeutig auf Dastellungen Marinettis. Vgl. Dresler: 334, und Blümner Nr. 303: 9

Futurismus gefallen. Politisch längst aller Einflußmöglichkeiten beraubt, versuchte dieser dem Absinken in die völlige Bedeutungslosigkeit durch hartnäckige Insistenz auf der (gemeinsamen) "revolutionären" Tradition beider Bewegungen in Schrift und Bild entgegenzuwirken. Vom Selbstverständnis avantgardistischer Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft her konnte allerdings den Kunstanforderungen des Faschismus nach Massenverständlichkeit und Propagierung bestimmter limitierter Inhalte unter Verzicht auf jedwede modernistische formale "Deformation" keinesfalls entsprochen werden. Im Gegenteil: dem wachsenden Druck in der total reglementierten Gesellschaft begegnet der Futurismus mit den Freiheitsimplikationen der "Aeropittura" und der verschärften Absonderung von dieser Realität mittels des "Idealismo Cosmico".

In dem beherrschenden Ziel des späten italienischen Faschismus, der Autarkie, erblickt der Futurismus noch einmal die willkommene Möglichkeit, sich als kulturelle Komponente dieser Bemühung anzudienen. Es entstehen eigens Exemplare einer Gebrauchskunst zum Nachweis der andauernden Ideologiekongruenz, die sich zur effizienteren Inhaltsvermittlung nicht scheuen, die formaltypische Stringenz futuristischer Bildstrukturen abzuschwächen.

Der faschistische Mythos aber mit seiner überbetonten Gemeinschaftsideologie wendet sich zur Vortäuschung der Klassenharmonie nach rückwärts, stützt sich auf scheinbar historische, jedoch im eigenen herrschaftstechnischen Sinne uminterpretierte Modelle, neben denen zukunftsgerichtete, an weiterbestehende Klassenantagonismen zumindest mittelbar erinnernde Mythen futuristischer Provenienz keinen Platz beanspruchen dürfen. So scheitert auch das Vorhaben, die kulturelle und intellektuelle Autarkie des Faschismus als ungebrochen avantgardistische Bewegung zu repräsentieren, zumal dann, als die endgültige Ausschaltung aller modernen Entwürfe von Kunst mit dem importierten Hebel des Rassismus vorgenommen werden soll.

Die Beziehung von Futurismus und Faschismus bestimmt sich demnach zunächst so, daß die Kunstbewegung als eine zahlenmäßig geringe Komponente innerhalb des italienischen Nationalismus zu den klassenbedingt ansprechbaren Zielgruppen der sich bewußt unscharf ausbildenden faschistischen Ideologie gehört. Aus seinem ästhetischen Sichtwinkel findet der Futurismus dort eigene Vorstellungen eines universalen Dynamismus politisch vertreten, der über den Weg der raschen und rücksichtslosen Industrialisierung die italienische Nation endgültig einen und zur Großmacht aufsteigen lassen sollte. Im Zeichen des tiefgreifenden Wandels innerhalb des Faschismus nach den vom Nationalismus entwickelten Zielsetzungen befindet sich auch der Futurismus als Element der einstigen Massenbasis unter den Gruppen des Kleinbürgertums, von denen sich das Regime nach und nach distanzieren muß. Ein gut Teil der Energie wendet von da an der Futurismus auf die Verhinderung dieses Prozesses, ohne aber insgesamt antifaschistische Tendenzen zu entwickeln. Im Vertrauen auf die alte "revolutionäre" Kraft des Faschismus richtet sich Widerstand allenfalls gegen partikuläre "Auswüchse" des Systems, soweit sie den kulturellen Bereich betreffen. Hier wandelt sich der frühere Kulturvernichter Futurismus zum regelrechten Kulturbewahrer.

Die vielfältigen Reaktionen im Rahmen einer überraschenden Kontinuität über Jahrzehnte hinweg haben gezeigt, daß eine Betrachtung der futuristischen Bewegung ungerechtfertigt erscheinen muß, wenn sie deren Fortentwicklung unter faschistischer Herrschaft in ihre Beurteilung nicht miteinbezieht, d.h. mit bisher geübter bequemer Praxis die Untersuchung etwa mit dem Beginn des 1. Weltkriegs abbricht.

DOKUMENT 1

F. T. Marinetti: Manifesto del Futurismo 1909

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. 5
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo ... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia. 10 15
5. Noi vogliamo inneggiare l'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita. 20
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti 25

all'uomo.

8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!.. 30
Perché dovremmo guardarci alle spalle, se
vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Im-
possibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri.
Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo
già creata l'eterna velocità onnipresente. 35
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igie-
ne del mondo - il militarismo, il patriottismo,
il gesto distruttore dei libertari, le belle
idee per cui si muore e il disprezzo della
donna. 40
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblio-
teche, le accademie d'ogni specie, e combatte-
re contro il moralismo, il femminismo e contro
ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavo- 45
ro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le
maree multicolori e polifoniche delle rivolu-
zioni nelle capitali moderne; canteremo il vi-
brante fervore notturno degli arsenali e dei
cantieri incendiati da violente lune elettriche 50
che; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi
che fumano; le officine appese alle nuvole pei
contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a
ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, bale-
nanti al sole con un luccichio di coltelli; i 55
piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte,
le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano
sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio
imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli
aeroplani, la cui elica garrisce al vento come 60
una bandiera e sembra applaudire come una folla

DOKUMENT 2

F. T. Marinetti: Primo Manifesto Politico 1909

Elettori Futuristi!

Noi Futuristi, avendo per unico programma l'orgoglio, l'energia e l'espansione nazionale, denunci-
ciamo al paese l'incancellabile vergogna di una
possibile vittoria clericale.

5

Noi Futuristi invochiamo da tutti i giovani ingegneri d'Italia una lotta ad oltranza contro i candidati che patteggiano coi vecchi e coi preti.

Noi Futuristi vogliamo una rappresentanza nazionale che, sgombra di mummie, libera da ogni viltà pacifista, sia pronta a sventare qualsiasi agguato, a rispondere a qualsiasi oltraggio.

10

(In: Archivi del Futurismo I, 1958, S. 31)

DOKUMENT 3

F. T. Marinetti: Secondo Manifesto Politico 1911

Noi futuristi che da più anni glorifichiamo tra i fischi dei Podagrosi e dei Paralitici, l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra, sola igiene del mondo, siamo felici di vivere finalmente questa grande ora futurista d'Italia, mentre agonizza l'immonda genia dei pacifisti, rintanata ormai nelle profonde cantine del loro risibile palazzo dell'Aia. 5

Abbiamo recentemente cazzottato con piacere nelle vie e nelle piazze i più febbricitanti avversari della guerra, gridando loro in faccia questi nostri saldi principii: 10

1. - Siano concesse all'individuo e al popolo tutte le libertà tranne quella di essere vigliacco.
2. - Sia proclamato che la parola ITALIA deve domi- 15
nare sulla parola LIBERTA.
3. - Sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore.

L'Italia ha oggi per noi la forma e la potenza di una bella "dreadnought" con la sua squadriglia d'isole torpediniere. Orgogliosi di sentire uguale al nostro il fervore bellicoso che anima tutto il paese, incitiamo il Governo italiano, divenuto finalmente futurista, ad ingigantire tutte le ambi- 25
zioni nazionali, disprezzando le stupide accuse di pirateria e proclamando la nascita del Panitalianismo.

(In: Archivi del Futurismo I, 1958, S. 31/32)

DOKUMENT 4

F. T. Marinetti: Programma Politico Futurista 1913

Italia sovrana assoluta. - La parola ITALIA deve dominare sulla parola LIBERTA`.

Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani.

Una più grande flotta e un più grande esercito; 5
un popolo orgoglioso di essere italiano, per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza di un'Italia intensamente agricola, industriale e commerciale.

Difesa economica e educazione patriottica del pro- 10
letariato.

Politica estera cinica, astuta e aggressiva -
Espansionismo coloniale - Liberismo.

Irredentismo - Panitalianismo - Primato dell'Italia.

Anticlericalismo e antisocialismo. 15

Culto del progresso e della velocità, dello sport, della forza fisica, del coraggio temerario, dell'eroismo e del pericolo, contro l'ossessione della cultura, l'insegnamento classico, il museo, la biblioteca e i ruderi. - Soppressione delle Accade- 20
mie e dei Conservatorii.

Molte scuole pratiche di commercio, industria e agricoltura. - Molti istituti di educazione fisica. - Ginnastica quotidiana nelle scuole. - Predominio della ginnastica sul libro. 25

Un minimo di professori, pochissimi avvocati, pochissimi dottori, moltissimi agricoltori,

ingegneri, chimici, meccanici e produttori di affari.

Esautorazione dei morti, dei vecchi e degli opportunisti, in favore dei giovani audaci. 30

Contro la monumentomania e l'ingerenza del Governo in materia d'arte.

Modernizzazione violenta delle città passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.). 35

Abolizione dell'industria del forestiero, umilante ed aleatoria.

(In: F. T. Marinetti: Teoria e invenzione futurista, Milano 1968, S. 291-292)

DOKUMENT 5

F. T. Marinetti: Manifesto del Partito Politico
Futurista 1915-1918

I. Il Partito politico futurista che noi fondiamo oggi vuole un'Italia libera e forte, non più sotto-
messa al suo grande passato, al forestiero troppo
amato e ai preti troppo tollerati: una Italia fuo-
ri tutela, assolutamente padrona di tutte le sue 5
energie e tesa verso il suo grande avvenire.

II. L'Italia unico sovrano. Nazionalismo rivoluzionario: per benessere e miglioramento fisico
e intellettuale, la forza, il progresso; la gran-
dezza di tutto il popolo italiano. 10

III. L'educazione patriota del proletariato. Lotta
contro l'analfabetismo. Viabilità; Scuole laiche
elementari obbligatorie con sanzioni penali. Abo-
lizione di molte università inutili e dell'inseg-
namento classico. Insegnamento tecnico obbliga- 15
torio nelle officine. Ginnastica obbligatoria con
sanzioni penali. Educazione all'aria aperta spor-
tiva e militare. Scuole di coraggio e di italia-
nità.

IV. Trasformazione del Parlamento mediante un' 20
equa partecipazione di industriali e di agricol-
tori e d'ingegneri e di commercianti al Governo
del paese. Il limite minimo di età per la deputa-
zione sarà portato a 12 anni. Un minimo di depu-
tati avvocati (sempre opportunisti) e un minimo di 25
deputati professori (sempre retrogradi). Un Parla-
mento sgombrato di rammolliti e di canaglie. Abolizi-
one del Senato.

Se questo Parlamento razionale e pratico non dà

buoni risultati lo aboliremo per giungere a un 30
Governo tecnico, senza Parlamento, un Governo
composto di 20 tecnici eletti mediante suffragio
universale.

Rimpiazzerebbe il Senato con una assemblea di con-
trollo composto da 20 giovani non ancora trentenni 35
eletti mediante suffragio universale. Invece di
un Parlamento di oratori incompetenti e di dotti
invalidi, moderato da un Senato di moribondi avre-
mo un Governo di 20 tecnici eccitato da una assem-
blea di giovani non ancora trentenni. 40

V. Abolizione dell'autorizzazione maritale, divor-
zio facile. Svalutazione graduale del matrimonio
per l'evento graduale del libero amore e figlio
di Stato.

VI. Partecipazione eguale di tutti i cittadini 45
italiani al Governo. Suffragio universale eguale
e diretto a tutti i cittadini uomini e donne.
Scrutinio di lista a larga base. Rappresentanza
proporzionale.

VII. Preparazione della futura socializzazione 50
delle terre con un vasto demanio mediante la pro-
prietà delle Opere Pie, degli Enti Pubblici e con
la espropriazione di tutte le terre incolte e mal
coltivate. Energica tassazione dei beni ereditari
e limitazione dei gradi successori. 55

VIII. Sistema tributario fondato sulla imposta di-
retta e progressiva con accertamento integrale. Li-
bertà di sciopero, di riunione, di organizzazione,
di stampa ed epurazione della polizia. Abolizione

della polizia politica, abolizione dell'intervento dell'esercito per stabilire l'ordine. 60

Giustizia gratuita e giudice elettivo. Minimi salari elevati in rapporto alle necessità dell'esistenza. Massimo legale di 8 ore di lavoro. Parificazione uguale lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili. Leggi eque nel contratto di lavoro individuale e collettivo. Trasformazione della beneficenza in assistenza e previdenza sociale. Pensioni operaie. 65

Sequestro della metà di tutte le sostanze guadagnate con forniture di guerra. 70

VIII. (sic) Mantenere l'esercito e la marina in efficienza fino allo smembramento dell'Impero austro ungarico. Poi, diminuire gli effettivi al minimo, preparando invece numerosissimi quadri di ufficiali con rapide istruzioni. Esempio: Duecentomila uomini con sessantamila ufficiali, la cui istruzione può essere suddivisa in quattro trimestrali ogni anno. Educazione militare e sportiva nelle scuole. Preparazione di una completa mobilitazione industriale (armi e munizioni) da realizzarsi in caso di guerra contemporaneamente alla mobilitazione militare. Tutti pronti; con la minima spesa, per una eventuale guerra e una eventuale rivoluzione. 75 80 85

IX. Sostituire all'attuale anticlericalismo retorico e quietista un anticlericalismo d'azione, violento e deciso, per sgombrare l'Italia e Roma dal suo Medioevo teocratico, che potrà scegliere una terra adatta ove morire lentamente. 90

Il nostro anticlericalismo, intransigentissimo e integrale, costituisce la base del nostro programma politico, non ammette mezzi termini né transa-

zioni, esige nettamente l'espulsione.

Il nostro anticlericalismo vuole liberare l'Italia 95
dalle chiese, dai preti, dai frati, dalle monache,
dalle Madonne, dai ceri e dalle campane. Il nostro
anticlericalismo combatte l'infame religione della
rinuncia e delle lacrime che ha per simbolo depri-
mente un uomo in croce. 100

Unica religione, l'Italia di domani. Per lei noi
ci battiamo e forse morremo senza curarci delle
forme di governo destinate necessariamente a se-
guire il medioevo teocratico e religioso nella sua
fatale caduta. 105

X. Riforma radicale della Burocrazia divenuta oggi
fine a se stessa e Stato nello Stato. Sviluppare
per questo l'autonomie regionali e comunali, de-
centramento regionale delle attribuzioni ammini-
strative e relativi controlli. Per fare di ogni 110
amministrazione uno strumento agile e pratico di-
minuire di due terzi gli impiegati raddoppiando
gli stipendi dei capi-servizio e rendendo diffici-
li e non teorici i concorsi. Dare ai capi-servizio
la responsabilità diretta e il conseguente obbligo 115
di alleggerire e semplificare tutto. Abolire l'im-
monda Anzianità in tutte le amministrazioni nella
carriera diplomatica e in tutti i rami della vita
nazionale. Premiazione diretta dell'ingegno prati-
co e semplificatore negli impiegati. Svalutazione 120
dei diplomi accademici e incoraggiamento con pre-
mi dell'iniziativa commerciale e industriale.

Principio elettivo nelle cariche maggiori. Orga-
nizzazione semplificata a tipo industriale nei
rami esecutivi. 125

XI. Contro il patriottismo commemorativo, la mo-

numentatomania e contro ogni ingerenza passatista dello Stato nell'arte.

XII. Industrializzazione e modernizzazione delle città morte che vivono tuttora del loro passato. 130
Svalutazione della pericolosa e aleatoria industria del forestiero.

XIII. Sviluppo della marina mercantile e della navigazione fluviale. Canalizzazione delle acque e bonifiche delle terre malariche. Mettere in valore tutte le forze e le ricchezze del paese. 135
Frenare l'emigrazione. Nazionalizzazione e utilizzazione di tutte le acque e di tutte le miniere. Concederne lo sfruttamento a Enti Pubblici locali. Agevolazione all'industria e alla agricoltura 140
cooperative. Difesa dei consumatori.

XIV. Bisogna portare la nostra guerra alla sua vittoria totale, cioè allo smembramento dell'Impero austro ungarico e alla sicurezza dei nostri naturali confini di terra e di mare senza di che non 145
potremo avere le mani libere per sgombrare, pulire rinnovare ingigantire l'Italia.

Il Partito Politico Futurista che noi fondiamo oggi e che organizzeremo dopo la guerra, sarà nettamente distinto dal Movimento Artistico futurista. Questo 150
continuerà nella sua opera di svecchiamento e rafforzamento del genio creatore italiano. Il movimento artistico futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla sensibilità del popolo. Rimane 155
perciò un'avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le sue scoperte stupefacenti la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue intuizioni. 160

Il Partito Politico Futurista invece intuisce i
bisogni presenti e interpreta esattamente la cos-
cienza di tutta la razza nel suo igienico slancio
rivoluzionario. Potranno aderire al Partito Poli-
tico Futurista tutti gli italiani uomini e donne 165
di ogni classe e di ogni età anche se negati a
qualsiasi concetto artistico e letterario.

Questo programma politico segna la nascita del
Partito Politico Futurista invocato da tutti gli
italiani che si battono oggi per una più giovane 170
Italia liberata dal peso del passato e dallo stra-
niero.

Sosterremo questo programma politico con la vio-
lenza e il coraggio futurista che hanno caratte-
rizzato sin qui il nostro movimento nei teatri e 175
nelle piazze. Tutti sanno in Italia e all'estero
ciò che noi intendiamo per violenza e coraggio.

(In: Archivi del Futurismo I, 1958, S. 34-37)

DOKUMENT 6

Giovanni Papini: Un Programma Nazionalista

....

Questa Italia, senza unità di visione sua, senza programma di azione sua, ha bisogno di qualcuno che la batta perchè si risvegli e che l'inciti perchè agisca. Ora noi appunto, fra la prepotenza proletaria e l'incoscienza borghese vorremmo portare non una parola di pace, che non sarebbe degna di noi, ma una parola di sorpassamento. Vorremmo cioè che cessi l'una e altra, e che le classi siano sorpassate colle loro miserie per giungere alla patria. Voremmo essere insomma non degli uomini di partito, non degli uomini di classe, ma degli uomini di nazione e di razza. (....) (S. 7-8) 5 10

E ci sono infatti molte cose che odiamo, molte cose che vorremmo scacciare e distruggere e reprimere con ogni mezzo.

C'è prima di tutto quella che si potrebbe chiamare la mentalità democratica (....) (S. 9) 15

E mentre i bassi democratici gridano contro la guerra come a barbaro avanzo di trapassati feroci, noi la pensiamo come massima risvegliatrice d'infiacchiti, come mezzo rapido ed eroico di potenza e di ricchezza. 20

E non solo di fieri sentimenti ha bisogno un popolo, ma di un'altra virtù che va sempre più sdegnata e meno intesa: l'ubbidienza. (....) (S. 13)

Un popolo è un gregge che ha bisogno sempre di pastori capaci (....) (S. 14) 25

Una società non è organica se non quando c'è in essa una minoranza che ordina (....) (S. 15)

Una società anarchica è inconcepibile, e una libertà eguale per tutti porterebbe a una schiavitù di tutti. (....) (S. 16) 30

Tutto il socialismo è una perpetua congiura contro la libertà ed esso, permettetemi il bisticcio, vuole la libertà unicamente per strangolare liberamente la libertà. (....) (S. 19) 35

L'uomo comune, il lavoratore manuale, il piccolo impiegato, la donnetta tradita o traditrice, l'adulterio in diciottesimo e l'intrigo bottegaio hanno riempito l'arte come hanno riempito la vita. L'arte invece di trasportarci fuori della piccola vita, di comporci per qualche ora una visione superiore, di trascinarci in un mondo più nobile e più intenso, ci ha ricondotti nella vita comune ed anzi ce l'ha fatta apparire più dolorosa, più meschina, più nauseabonda di quello che non possa sembrare a uno spirito superiore. Invece di creare ha copiato e invece di ingrandire ha impicciolito, invece di liberarci dal piccolo mondo ci ha rinchiusi in esso, senza speranza di uscita. 40 45

Questa è stata l'opera della mentalità democratica, che divenuta dominante in Europa da un secolo, dopo che la Rivoluzione ebbe finito di atterrare i resti del grande spirito medioevale, s'è imposta colla borghesia venuta su dalla plebe e colla plebe che ha voluto o dovuto imitare la borghesia. (....) (S. 22) 50 55

Noi non possiamo amare la borghesia così com'è, perchè essa si dimostra debole, senza coscienza decisa di classe, senza spiriti aristocratici, guastata dalle malattie del nemico, paurosa dei sofismi avversari, non ancora giunta alla fiera- 60
za e alla abilità di una casta che voglia esser dominante.

E d'altra parte noi possiamo ancor meno amare l'altra forza operante della nostra vita pubblica, cioè il socialismo, il quale sotto lo sbandiera- 65
mento del verbo clamoroso, rappresenta ciò che di più basso, di più volgare, di più prepotente c'è nell'animale uomo, e in nome della libertà vuol far degli schiavi, in nome dell'idea pensa al riempimento dei ventri, e in nome dell'eguaglianza sta 70
istituendo la tirannia dell'oligarchia demagogica. Il socialismo è insieme, antiindividuale e antinazionale, e siccome noi vogliamo lo svolgimento delle individualità per condurle alla resurrezione della patria, così noi siamo in ogni modo, in ogni 75
occasione, in ogni senso contro di lui. (....)
(S. 22-23)

.... ogni società, in ogni tempo, è retta da una minoranza che possiamo dire classe politica o élite o aristocrazia. Ora nel momento attuale ci sono di fronte tre classi: una è stata dominante ma non 80
lo è più, cioè la nobiltà, una che dovrebbe essere aristocrazia perchè ne ha alcune delle prerogative ma non sa esserlo veramente, cioè la borghesia, e una che non ha nè la tradizione nè la qualità per dominare, ma che vorrebbe diventare la classe pre- 85
ponderante, cioè il proletariato. Quale deve essere di queste tre, la classe che deve comandare?

Bisogna escludere l'ultima, a priori, prima di tut-

to perchè per ora essa è assolutamente incapace
di esercitare una funzione sociale così alta, poi 90
perchè noi apparteniamo a una classe opposta e per
conseguenza non saremo così stupidi da aiutare
quelli che ci vorrebbero spodestare. (....) (S. 25)

Perchè dunque la borghesia italiana possa non solo
continuare, ma intensificare il suo potere, occor- 95
re che la sua opera sia soprattutto nazionale. (...)
(S. 29)

Il nostro nazionalismo non deve essere, come quello
di alcuni francesi, un nazionalismo da scrittoio,
fatto in veste da camera e in pantofole, ma un na-
zionalismo di fatti, di pratica, di attività e di 100
volontà. (....) (S. 29)

Il nostro partito terrà vivo il ricordo delle
magnifiche tradizioni della nostra vita nazionale
che per tre volte e per tre mezzi fu luce del mon-
do, conquistatrice di terre coi Romani, conquista- 105
trice di anime colla Chiesa, conquistatrice di sen-
si e d'intelletti col Rinascimento. (....) (S. 30)

E non indietreggeremo quando si tentasse di temp-
rare il robusto organismo nazionale colla lotta
con altre nazioni, perchè non si vive veramente 110
che contrapponendosi ad altri, e la guerra è sta-
ta finora la grande fucina di fuoco e di sangue
che ha fatti i popoli forti.

Complemento necessario di ogni nazionalismo è
l'espansionismo. (....) (S. 30) 115

Inoltre siccome l'Italia è una nazione di povera
agricoltura ed ha bisogno d'importare molti pro-
dotti della terra e molte materie prime ed espor-
tare molti prodotti industriali essa avrebbe bi-
sogno di colonie che le fornissero a condizioni 120

favorevoli quello di cui ha bisogno e che fossero a loro volta sbocchi sicuri per la produzione nazionale. (....) (S. 32)

Cioè per vendere molto bisogna avere molti mercati nostri, e i mercati non si conquistano colle frasi ma coll'accortezza e colle armi. L'esercito è ormai diventato nella società moderna uno strumento d'interessi economici e quelli che cianciano di spese improduttive non hanno compreso questa vitale funzione delle armi nella nostra civiltà industriale. Noi non siamo di quelli che vogliono tenere l'esercito come un accessorio decorativo a uso di riviste e di parate, o come una scuola nazionale d'igiene, ma vogliamo che sia uno dei grandi organi della nazione e siccome gli organi che non agiscono sono inutili e la funzione dell'organo esercito è la guerra, noi non ci spaventiamo come tanti fanno, quando l'odor di polvere e il rombo del cannone annunziano che si stanno cambiando le sorti dei popoli. Perciò noi proponiamo un espansionismo il quale sia, naturalmente, non unicamente guerresco, ma soprattutto economico, cioè produttore di ricchezze, ma non vogliamo che per un idiota pregiudizio antimilitarista non ci si abbia a giovarlo per aiutarlo ed istradarlo dell'opera di quell'esercito e di quella flotta, che ci costano tanti sacrifici e tanti danari. (....) (S. 32-33)

(In: Papini/Prezzolini: Vecchio e nuovo nazionalismo, Milano 1914, S. 1-36)

DOKUMENT 7

G. Balla, F. Depero: Ricostruzione Futurista
dell'Universo -1915

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e
colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futu-
rista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo,
Balla, Severini), col Manifesto della Scultura
futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La 5
Pittura dei suoni, rumori e odori (firmato Carrà),
col volume Pittura e scultura futuriste, di Boccio-
ni, e col volume Guerrapittura, di Carrà, il futu-
rismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale su-
peramento e solidificazione dell'impressionismo, 10
dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera,
compenetrazione di piani e stati d'animo. La valu-
tazione lirica dell'universo, mediante le Parole
in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di
Russolo, si fondono con dinamismo plastico per da- 15
re l'espressione dinamica, simultanea, plastica,
rumoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare
questa fusione totale per ricostruire l'universo
rallegRANDOLO, cioè ricreandolo integralmente. Da- 20
remo scheletro e carne all'invisibile, all'impal-
pabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Trove-
remo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di
tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo
insieme, secondo i capricci della nostra ispira- 25
zione, per formare dei complessi plastici che mette-
remo in moto.

Balla cominciò collo studiare la velocità delle

automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze
essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima 30
ricerca, comprese che il piano unico della tela
non permetteva di dare in profondità il volume
dinamico della velocità. Balla sentì la necessità
di costruire con fili di ferro, piani di cartone,
stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso 35
plastico dinamico.

1. ASTRATTO. - 2. DINAMICO. Moto relativo (cinema-
tografo) + moto assoluto. - 3. TRASPARENTISSIMO.
Per la velocità e per la volatilità del complesso
plastico, che deve apparire e scomparire, legge- 40
rissimo e impalpabile. - 4. COLORATISSIMO e LUMI-
NOSISSIMO (mediante lampade interne). - 5. AUTO-
NOMO, cioè somigliante solo a sé stesso. - 6. TRAS-
FORMABILE. - 7. DRAMATICO. - 8. VOLATILE. - 9. ODO-
ROSO. - 10. RUMOREGGIANTE. Rumorismo plastico si- 45
multaneo coll'espressione plastica. - 11. SCOPPI-
ANTE, apparizione e scomparsa simultanee a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i
nostri primi complessi plastici ci disse con entu-
siasmo: "L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievoca- 50
zione angosciata di un Oggetto perduto (felici-
tà, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica,
dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte
diventa arte-azione, cioè volontà, aggressione,
possessione, penetrazione, gioia, realtà brutale 55
nell'arte (Es.: onomatopée. - Es.: intonarumori =
motori), splendore geometrico delle forze, proie-
zione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza,
nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi
astratti dell'universo. Le mani dell'artista pas- 60
satista soffrivano per l'Oggetto perduto; le no-
stre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da cre-

are. Ecco perché il nuovo oggetto (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre".

LA COSTRUZIONE MATERIALE DEL COMPLESSO PLASTICO

MEZZI NECESSARI: Fili metallici, di cotone, lana, 65
seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati,
carteveline, celluloidi, reti metalliche, traspa-
renti d'ogni genere, coloratissimi. Tessuti, spec-
chi, lamine metalliche, stagnole colorate, e tutte
le sostanze sgargiantissime. Congegni meccanici, 70
elettrici; musicali e rumoristi; liquidi chi-
micamente luminosi di colorazione variabile; molle;
leve; tubi, ecc. Con questi mezzi noi costruiamo
dei

1. Complessi plastici che girano su 75
un perno (orizzontale, verticale,
obliquo).
2. Complessi plastici che girano su
più perni: a) in sensi uguali,
con velocità varie; b) in sensi 80
contrari; c) in sensi uguali e
contrari.
3. Complessi plastici che si scom-
pongono: a) a volumi; b) a strati;
c) a trasformazioni successive 85
(in forma di coni, piramidi,
sfere, ecc.).
4. Complessi plastici che si scom-
pongono, parlano, rumoreggiano,
suonano simultaneamente. 90

ROTAZIONI

SCOMPOSIZIONI

SCOMPOSIZIONE FORMA + ONOMATOPEE
TRASFORMAZIONE ESPANSIONE SUONI RUMORI

5. Complessi plastici che appaiono
e scompaiono: a) lentamente;
MIRACOLO b) a scatti ripetuti (a scala); 95
MAGIA c) a scoppi improvvisi.

Pirotecnica - Acque - Fuoco - Fiumi.

LA SCOPERTA-INVENZIONE SISTEMATICA INFINITA

Mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumo-
rista, cioè lo stile futurista. Ogni azione che si
sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà 100
per noi intuizione di una scoperta.

ESEMPI: Nel veder salire velocemente un aeroplano,
mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intui-
to il CONCERTO PLASTICO-MOTORUMORISTA NELLO SPAZIO
e il LANCIO DI CONCERTI AEREI al di sopra della 105
città. - La necessità di variare ambiente spessi-
simo e lo sport ci fanno intuire il VESTITO TRAS-
FORMABILE (applicazioni meccaniche, sorprese, truc-
chi, sparizioni d'individui). - La simultaneità di
velocità e rumori ci fa intuire la FONTANA GIRO- 110
PLASTICA RUMORISTA. - L'aver lacerato e gettato
nel cortile un libro, ci fa intuire la RECLAME
FONO-MOTO-PLASTICA e le GARE PIROTECNICO-PLASTI-
CO-ASTRATE. - Un giardino primaverile sotto il
vento ci fa intuire il FIORE MAGICO TRASFORMABI- 115
LE MOTORUMORISTA. - Le nuvole volanti nella tem-
pesta ci fanno intuire l'EDIFICIO DI STILE RUMO-
RISTA TRASFORMABILE.

IL GIOCATTOLO FUTURISTA

Nei giochi e nei giacottoli, come in tutte le 120

manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature cretine d'oggetti domestici), antiginnastici o monotoni, solamente atti a istupidire e ad avvilire il bambino. 125

Per mezzo di complessi plastici noi costruiremo dei giocattoli che abitueranno il bambino:

- 1) A RIDERE APERTISSIMAMENTE (per effetto di trucchi esageratamente buffi);
- 2) ALL'ELASTICITA'MASSIMA (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, punture improvvisate, ecc.); 130
- 3) ALLO SLANCIO IMMAGINATIVO (mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassetture da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione, ecc.); 135
- 4) A TENDERE INFINITAMENTE E AD AGILIZZARE LA SENSIBILITA'(nel domino sconfinato dei rumori, odori, colori, più acuti, più eccitanti); 140
- 5) AL CORAGGIO FISICO, ALLA LOTTA E ALLA GUERRA (mediante giocattoli enormi che agiranno all'aperto, pericolosi, aggressivi).

Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo. 145

IL PAESAGGIO ARTIFICIALE

Sviluppando la prima sintesi della velocità

dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso
plastico. Questo ci ha rivelato un paesaggio 150
astratto a coni, piramidi, poliedri, spirali di
monti, fiumi, luci, ombre. Dunque un'analogia
profonda esiste fra le linee-forze essenziali
della velocità e le linee-forze essenziali d'un
paesaggio. Siamo scesi nell'assenza profonda 155
dell'universo, e padroneggiamo gli elementi. Giun-
geremo così a costruire.

L'ANIMALE METALLICO

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, piro-
tecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo 160
automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi
futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di
animali metallici, per la più grande guerra (con-
flagrazione di tutte le forze creatrici dell'Euro-
pa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che se- 165
guirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola
conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono
creazioni assolute, integralmente generate dal
Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di 170
Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima
di noi qualche cosa di simile o di analogo. Sol-
tanto il genio italiano, cioè il genio più costrut-
tore e più architetto, poteva intuire il complesso
plastico astratto. Con questo, il Futurismo ha de- 175
terminato il suo Stile, che dominerà inevitabil-
mente su molti secoli di sensibilità.

Milano, 11 Marzo 1915

BALLA - DEPERO

astrattisti futuristi

(In: Archivi del Futurismo I, S. 48-51)

DOKUMENT 8

Russolo: L'arte dei rumori 1913

....

L'arte musicale ricercò ed ottenne dapprima la purezza e la limpidezza, la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversi, preoccupandosi però di accarezzare l'orecchio con soavi armonie. Oggi l'arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al suono-rumore. 5

QUESTA EVOLUZIONE DELLA MUSICA E' PARALLELA AL MOLTIPLICARSI DELLE MACCHINE, che collaborano dovunque con l'uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha creato oggi tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione. 15

Per eccitare ed esaltare la nostra sensibilità, la musica andò sviluppandosi verso la più complessa polifonia e verso la maggior varietà di timbri o coloriti strumenti, ricercando le più complicate successioni di accordi dissonanti e preparando vagamente la creazione del RUMORE MUSICALE. Questa evoluzione verso il "suono rumore" non era possibile prima d'ora. L'orecchio di un uomo del settecento non avrebbe potuto sopportare l'intensità disarmo- nica di certi accordi prodotti dalle nostre orchestre (triplicate nel numero degli esecutori rispetto a quelle di allora)... Il nostro orecchio però non 25

se ne accontenta, e reclama ampie emozioni acustiche.

30

D'altra parte il suono musicale è troppo limitato nella varietà qualitativa dei timbri. Le più complicate orchestre si riducono a quattro o cinque classi di strumenti, differenti nel timbro del suono: strumenti ad arco, a pizzico... a fiato in legno, a percussione. Cosicché la musica moderna si dibatte in questo piccolo cerchio, sforzandosi vanamente di creare nuove varietà di timbri.

35

BISOGNA ROMPERE QUESTO CERCHIO RISTRETTO DI SUONI PURI E CONQUISTARE LA VARIETA' INFINITA DEI "SUONI- RUMORI".

40

Ognuno riconoscerà d'altronde che ogni suono porta con sé uno sviluppo di sensazioni già note e sciate, che predispongono l'ascoltatore alla noia, malgrado gli sforzi di tutti i musicisti novatori. Noi futuristi abbiamo profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e GODIAMO MOLTO PIU' NEL COMBINARE IDEALMENTE DEI RUMORI DI TRAM, DI MOTORI A SCOPPIO, DI CARROZZE E DI FOLLE VOCIANTI, CHE NEL RIUDIARE, per esempio, L' "EROICA" O LA "PASTORALE".

45

50

(....) (S. 128-129)

Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria e di gas nei tubi metallici, il borbottio dei rumori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fr-

55

60

ste, il garriere delle tende e delle bandiere. Ci divertiamo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatracchianti, il brusìo e lo scalpaccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle 65 ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.

.

NOI VOGLIAMO INTONARE E REGOLARE ARMONICAMENTE E RITMICAMENTE QUESTI SVARIATISSIMI RUMORI.
(....) (S. 130)

Benché caratteristica del rumore sia di richia- 70
marci brutalmente alla vita, L'ARTE DEI RUMORI
NON DEVE LIMITARSI AD UNA RIPRODUZIONE IMITATIVA.
Essa attingerà la sua maggiore facoltà di emozio-
ne nel godimento acustico in sé stesso, che l'ispi-
razione dell'artista saprà trarre dai rumori 75
combinati.

Ecco le 6 famiglie di rumori dell'orchestra futu-
rista che attueremo presto meccanicamente:

1	2	3	4	
Rombi	Fischi	Bisbigli	Stridori	80
Tuoni	Sibili	Mormorii	Scricchiolii	
Scoppii	Sbuffi	Borbottii	Fruscii	
Scrosci		Brusii	Ronzii	
Tonfi		Gorgoglii	Crepiti	
Boati			Stropiccii	85
5				6
Rumori ottenuti a	Voci di animali e di			
percuSSIONE su me-	uomini: Gridi, Strilli,			
talli, legni, pelli,	Gemiti, Urla, Ululati,			
pietre, terrecotte, ecc.	Risate, Rantoli, Singhiozz-			90
	zi.			

In questo elenco abbiamo racchiuso i più caratteristici fra i rumori fondamentali; gli altri non sono che le associazioni e le combinazioni di questi.

95

I MOVIMENTI RITMICI DI UN RUMORE SONO INFINITI, ESISTE SEMPRE COME PER IL TONO UN RITMO PREDOMINANTE, ma attorno a questo altri numerosi ritmi secondari sono pure sensibili.

CONCLUSIONI:

100

1. I musicisti futuristi devono allagare ed arricchire sempre il campo dei suoni. Ciò risponde a un bisogno della nostra sensibilità. (....)
(S. 131-132)

2. I musicisti futuristi devono sostituire alla limitata varietà dei timbri, degli strumenti che l'orchestra possiede oggi, l'infinita varietà dei timbri dei rumori, riprodotti con appositi meccanismi. (....)

105

6. Non sarà mediante una successione di rumori imitativi della vita, bensì mediante una fantastica associazione di questi timbri vari e di questi ritmi vari che la nuova orchestra otterrà le più complesse e nuove emozioni sonore. Perciò uno strumento dovrà offrire la possibilità di mutare tono, e dovrà avere una più o meno grande estensione.

110

115

7. La varietà dei rumori è infinita. Se oggi, mentre noi possediamo forse mille macchine diverse, possiamo distinguere mille rumori diversi, domani, col moltiplicarsi di nuove macchine, potremo distinguere dieci, venti o TRENTAMILA RUMORI DIVERSI, NON DA IMITARE SEMPLICEMENTE MA DA COMBINARE SECONDO LA NOSTRA FANTASIA.

120

8. Invitiamo dunque i giovani musicisti geniali ad osservare con attenzione continua tutti i rumori, per comprendere i vari ritmi che li compongono, il loro tono principale e quelli secondari. Paragonando poi i timbri vari dei rumori ai timbri dei suoni, si convinceranno di quanto i primi sono più numerosi dei secondi. Questo ci darà non solo la comprensione ma anche il gusto e la passione dei rumori. La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste. Così i motori e le macchine delle nostre città industriali, potranno essere un giorno sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebriante orchestra di rumori. (....)
(S. 133)

(In: U. Apollonio: Futurismo, Köln/Mailand 1970, S. 126-133)

DOKUMENT 9

B. Corradini/ E. Settimelli: Pesi, misure e prezzi
del genio artistico. Manifesto Futurista, 1914

....

OSSERVAZIONE 1 a. - Ogni attività umana è una
proiezione di energia nervosa. Questa energia che è
una di costituzione e di azione, subisce diverse
trasformazioni e assume diversi aspetti a secon-
da della materia scelta a manifestarla. Un orga-
nismo umano assume tanta maggiore importanza 5
quanto più grande è la quantità di energia di cui
dispone, quanto più potente è la sua facoltà di
modificare l'ambiente in cui agisce.

OSSERVAZIONE 2 a. - Non c'è nessuna diversità es-
senziale tra un cervello umano e una macchina. 10
Maggiore complicazione di meccanismi, nient'al-
tro. (....) (S. 41)

Da questo scaturisce la MISURAZIONE FUTURISTA,
che si basa sui seguenti inoppugnabili principi:

1. - Il bello non ha niente a che fare con 15
l'arte. (....) (S. 42)

2. - UNICO CONCETTO UGUALE PER TUTTI: IL VALORE,
DETERMINATO DALLA RARITA' NECESSARIA. (....) (S. 42)

3. - Nel campo intellettuale LA RARITA' NECESSA-
RIA (non causale) DI UNA CREAZIONE E' IN PROPOR- 20
ZIONE DIRETTA CON LA QUANTITA' DI ENERGIA OCCOR-
SA A PRODURLA.

4. - La combinazione di elementi (tratti dall'espe-
rienza) più o meno dissimili è la materia prima,
neccessaria e sufficiente, di ogni creazione in- 25

telettuale. (....) (S. 42)

Cioè: LA QUANTITA' DI ENERGIA CEREBRALE NECESSARIA A PRODURRE UN'OPERA E' DIRETTAMENTE PROPORZIONALE ALLA RESISTANZA CHE SEPARA GLI ELEMENTI PRIMA DELLA SUA AZIONE ED ALLA COESIONE CHE LI UNISCE DOPO. 30

5. - MISURAZIONE FUTURISTA DI UN'OPERA D'ARTE
VUOL DIRE DETERMINAZIONE ESATTA, SCIENTIFICA,
ESPRESSA IN FORMULE, DELLA QUANTITA' DI ENERGIA
CEREBRALE RAPPRESENTATA DALL'OPERA STESSA, INDI- 35
PENDENTEMENTE DALLE IMPRESSIONI BUONE, CATTIVE
O NULLE CHE DALL'OPERA POSSA RICEVERE LA GENTE.
(....) (S. 42-43)

Così, distrutto lo snobismo passatista dell'arte-
ideale, dell'arte-sublinità-sacra-inaccessibile,
dell'arte-tormento-purezza-voto-solitudine-dis- 40
prezzo della realtà, anemia malinconica di smil-
dollati che si appartano dalla vita reale perché
non sanno affrontarla, l'artista troverà finalmen-
te il suo posto dentro la vita; tra il salumaio
e il fabbricante di pneumatici, tra il beccamorto 45
e lo speculatore, tra l'ingegnere e l'agricoltore.
(....) (S. 44)

CONCLUSIONI FUTURISTE:

1. - L'ARTE E' UNA SECREZIONE CEREBRALE ESATTAMENTE MISURABILE; 50
2. - BISOGNA PESARE IL PENSIERO E VENDERLO COME UNA MERCE QUALUNQUE;
3. - L'OPERA D'ARTE NON E' CHE UN ACCUMULATORE DI ENERGIA CEREBRALE; FARE UNA SINFONIA O UN POEMA VUOL DIRE: PRENDERE UN CERTO NUMERO DI SUONI 55
O DI PAROLE E INCOLLARLI INSIEME SPALMANDOLI DI

FORZA INTELLETTUALE;

4. - IL GENERE DELL'OPERA NON HA PER SE STESSO
NESSUN VALORE; PUO' ACQUISTARE UN VALORE PER LE 60
CONDIZIONI DELL'AMBIENTE IN CUI E' PRODOTTO:
VALORE POLEMICO, DI ASTRAZIONE;

5. - IL PRODUTTORE DI FORZA CREATRICE ARTISTICA
DEVE ENTRARE A FAR PARTE DELL'ORGANISMO COMMER-
CIALE CHE E' IL MUSCOLO DI TUTTA LA VITA MODERNA. 65
IL DENARO E' UNO DEI PUNTI PIU' FORMIDABILMENTE
E BRUTALMENTE SOLIDI DELLA REALTA' IN MEZZO ALLA
QUALE VIVIAMO: BASTERA' RIFERIRSI AD ESSO PER
ELIMINARE OGNI POSSIBILITA' DI ERRORI O DI INGIU-
STIZIE IMPUNITE, INOLTRE UNA BUONA INIEZIONE DI 70
SIERO AFFARISTICO INTRODURRA' DIRETTAMENTE NEL
SANGUE DEL CREATORE INTELLETTUALE UNA COSCIENZA
ESATTA DEI SUOI DIRITTI E DELLE SUE RESPONSABILITA';

6. - BISOGNA ABOLIRE, OLTRE ALLE PAROLE "CRITICA" 75
E "CRITICO", I TERMINI: ANIMA, SPIRITO, ARTISTA E
OGNI ALTRO VOCABOLO CHE SIA COME QUESTI IRRIMEDIA-
BILMENTE INFETTO DI SNOBISMO PASSATISTA, SOSTITUEN-
DOLI CON DENOMINAZIONI ESATTE COME: CERVELLO, SCO-
PERTA, ENERGIA, CEREBRATORE, FANTASTICATORE....; 80

7. - GETTARE RISOLUTAMENTE A MARE TUTTA L'ARTE
PASSATA, ARTE CHE NON CI INTERESSA E CHE D'ALTRA
PARTE NON POSSIAMO MISURARE DATA LA NOSTRA ASSO-
LUTA FORZATA IGNORANZA DI TUTTI I PARTICOLARI DI
AMBIENTE CHE COSTITUIVANO L'INQUADRATURA DI VITA 85
IN CUI E' SORTA.

8. - ESALTARE LA MERAVIGLIOSA PORTATA DELLE NOSTRE
AFFERMAZIONI RIGUARDANTI LA VOLONTA' DI GENIO
E DI RINNOVAMENTO FUTURISTA.

Ci rallegriamo vivamente nel constatare che il 90

Futurismo, nato a Milano, capitale industriale e commerciale d'Italia, e lanciato 5 anni fa in tutto il mondo dal poeta Marinetti nelle colonne del "Figaro" di Parigi, dopo aver vinto nel campo dell'arte con le PAROLE IN LIBERTA', il DINAMISMO 95 PLASTICO, la MUSICA ANTIGRAZIOSA PLURITONALE SENZA QUADRATURA e l'ARTE DEI RUMORI, sta per irrompere anche nei laboratori e nelle scuole della scienza passatista, musei e cimiteri di sillogismi mummificati, camere di tortura della libera pazzia creatrice. (S. 45-46)

(In: Archivi del Futurismo I, 1958, S. 41-46)

DOKUMENT 10

G. Severini: La peinture d'avant-garde, 1917

....

Il y a cependant analogie entre une machine et une oeuvre d'art. Tous les éléments de matière qui composent un moteur, par exemple, sont ordonnés, selon une volonté unique, celle de l'inventeur-constructeur, qui ajoute à la vitalité intrinsèque de ces différentes matières une autre vie ou action, ou mouvement. Le procédé de construction d'une machine est analogue au procédé de construction d'une oeuvre d'art. 5

Si on considère aussi la machine du point de vue de l'effet qu'elle produit sur les spectateurs, nous découvrons aussi une analogie avec l'oeuvre d'art. 10

En effet, à moins d'être esclave d'un parti-pris quelconque, on ne peut pas ne pas éprouver une sensation de plaisir, d'admiration, devant une belle machine. 15

L'admiration est en elle-même un plaisir esthétique, et puisque le plaisir esthétique produit en nous par une machine peut être considéré comme Universel, nous pouvons conclure que l'effet produit sur le spectateur par la machine et celui produit par l'oeuvre d'art sont analogues. 20

En continuant jusqu'aux extrêmes limites ces raisonnements, il serait facile de créer une esthétique qui, pour être logique, devrait supprimer le mot art (ne signifiant plus rien) et le rem- 25

placer par les mots: création scientifique, ou industrie.

Cette esthétique donnerait naturellement la même 30
signification à un aéroplane qu'à un tableau;
deux réalités que je persiste, malgré leur ana-
logie et mon admiration sans bornes pour les
machines, à considérer comme différentes l'une
de l'autre. L'esprit d'invention qui préside à 35
la création de l'oeuvre d'art n'est pas le même
que celui qui préside à la construction d'une
machine.

Le premier reconstruit l'Univers pour une fin 40
désintéressée, l'autre en prend des éléments
pour atteindre un but déterminé qui est sa rai-
son d'être. Le vie ou action que le constructeur
donne à la matière ne sera jamais une synthèse
de vie indépendante, et la machine ne vivra ja-
mais le vie autonome de l'oeuvre d'art. Les deux 45
inventions ne peuvent pas non plus se compléter
ou se fondre. (....) (S. 211-212)

(In: Archivi del Futurismo I, 1958, S.210-223)

DOKUMENT 11

Prampolini/ Pannaggi/ Paladini: L'arte meccanica.
Manifesta Futurista, 1922

Ciò che noi chiamiamo l'Arte meccanica, cioè la
Macchina adorata e considerata come simbolo, fonte
e maestra della nuova sensibilità artistica , è
nata col primo Manifesto Futurista, nel 1909,
nella più meccanica città d'Italia: Milano.

5

(....) (S. 280)

La Modernolatria predicata da Boccioni ci esalta
sempre più. L'epoca in cui viviamo - tipicamente
futurista - si distinguerà fra tutte nella storia
per la divinità che vi impera: la Macchina.

Pulegge, volani, bulloni, ciminiere, acciaio luci- 10
do, grasso odorante, profumo di ozono delle cen-
trali elettriche, ansare delle locomotive, urlare
delle sirene, ruote dentate, pignoni!

Senso meccanico, netto, deciso, che ci attrae irre-
sistibilmente!

15

Gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla
nebbia dell'indeterminato. Tutto è tagliente, ari-
stocratico, distinto.

Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in
acciaio. Anche noi macchine, anche noi, meccaniz- 20
zati!

Bellezza nuovissima degli autocarri veloci che corrono
con un vasto tremolare sconvulso, ma sciuro e
travolgente. Infinite gioie che danno agli occhi
le architetture fantastiche delle gru, gli acciai 25

freddi, lucenti e i palpitanti caratteri solidi, voluminosi e fugaci degli avvisi luminosi. Ecco le nostre nuove necessità spirituali e i principi della nostra nuova estetica.

La vecchia estetica si nutriva di leggende miti e storie, prodotti mediocri di collettività cieche e schiave. 30

L'estetica futurista si nutre dei più potenti e complessi prodotti del genio umano. La Macchina non è forse oggi il simbolo più esuberante della misteriosa forza creatrice umana? Dalla macchina e nella macchina si svolge oggi tutto il dramma umano. 35

Noi futuristi imponiamo alla Macchina di strapparci alla sua funzione pratica, assurgere nella vita spirituale e disinteressata dell'arte, e diventare un'altissima e feconda ispiratrice. 40

L'artista che non vuol perire nell'impreciso o nel plagio, deve prestar fede soltanto alla propria vita e alla atmosfera in cui respira. 45

Le belle macchine ci hanno circondati, si sono chinate su di noi amorevolmente, e noi selvaggi e istintivi scopritori d'ogni mistero, ci siamo lasciati prendere nel loro bizzarro e frenetico girotondo. 50

Invaghiti, le possedemmo virilmente, voluttuosamente. (....) (S. 281-282)

Bisogna però distinguere fra esteriorità e spirito della Macchina.

Quando parlammo di bulloni, acciai, pignoni, ruote dentate, fummo fraintesi. 55

Precisiamo dunque il nostro pensiero: i manifesti

e le opere del Futurismo, pubblicati esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, 60 belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica. Ma essi quasi sempre si fermarono all'esteriorità della macchina: perciò essi realizzarono soltanto: pitture puramente geometriche, aride ed esteriori (paragonabili a certi progetti d'in- 65 gegneria), le quali pur essendo ritmiche e costruttivamente equilibrate, mancano di interiorità ed hanno più sapore scientifico che contenuto lirico; costruzioni plastiche eseguite con autentici elementi meccanici (viti, ingranaggi, crema- 70 gliere, acciai, ecc.) che non entrano nella creazione come materiale espressivo, ma che sono fine esclusivamente a se stessi.

Perciò questi artisti caddero spesso nel falso e nel superficiale e realizzarono delle opere inter- 75 essanti ma inferiori alle macchine poichè non ne avevano nè la solidità nè l'organicità.

Noi Futuristi vogliamo:

- 1) che della Macchina si renda lo spirito e non la forma esteriore, creando composizioni che si val- 80 gono di qualsiasi mezzo espressivo ed anche di veri elementi meccanici;
- 2) che questi mezzi espressivi ed elementi meccanici siano coordinati da una legge lirica originale, e non da una legge scientifica appresa; 85
- 3) che per essenza della macchina s'intendano le sue forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la Macchina suggerisce;
- 4) che la Macchina così concepita diventi la sorgente ispiratrice per la evoluzione e lo sviluppo 90

delle arti plastiche.

I diversi stili di questa nuova arte meccanica scaturiranno dalla Macchina come un elemento interferenziale tra la concezione spirituale dell'oggetto e l'ideale plastico che il pittore si propone. 95

La Macchina imprime oggi il ritmo della grande anima collettiva e dei vari individui creatori.

La Macchina scande il Canto del Genio. La Macchina è la nuova divinità che illumina, domina, distribuisce i suoi doni e punisce in questo nostro tempo futurista, cioè devoto alla grande Religione del Nuovo. (S. 282-283) 100

(In: E. Crispolti, Il mito della macchina e altri temi del futurismo, Trapani 1969, S. 280-283)

DOKUMENT 12

A. Soffici: Il fascismo e l'arte 1922

....

Ma quello che più importa è di sapere un'altra
cosa ancora: e cioè quale sarà fra le diverse
tendenze dell'arte indigena di un dato periodo
(poniamo l'attuale) quella che il Fascismo dov-
rà favorire secondo le nostre premesse. E poi- 5
chè queste tendenze nel momento presente sono
(nelle grandi linee) due: la tendenza reaziona-
ria e quella rivoluzionaria, quale di esse riter-
remo meglio rispondente alla nostra teorica e al-
la nostra pratica? Sarà quella di coloro i quali, 10
partendo da questo concetto: essere l'arte del
più remoto passato infinitamente più grande e più
pura di quanto lo sia stata di poi, a quella
s'ispirano, a quella si riallacciano, verso quel-
la s'ingegnano di risalire, come a sorgente di 15
preziosa gioia, con un moto audace di regresso, che
deve significare nello stesso tempo protesta e
disprezzo verso ogni spirito di modernità? E' fa-
cile comprendere che questo non può essere: il
Fascismo che rispetta e può anche adorare il pas- 20
sato e l'antichità, non è un movimento di reazio-
ne, o di regresso (del resto impossibile, assurdo
e ridicolo) e non è il nemico della modernità.

Sarà allora quella di coloro che, rinunciando al
passato e maledicendolo, tendono con veemenza ver- 25
so l'avvenire, e, con lo scardinamento di tutti i
principi, con il rovesciamento rivoluzionario di
ogni valore riconosciuto, inaugurano l'epoca di

tutte le libertà, non solo ma dell'arbitrio estetico, secondo il quale ogni forma è ottima se è inedita e inaudita? Abbiamo già visto come questa tendenza appunto sia quella seguita e glorificata, logicamente, dal bolscevismo russo; e questo sarà sufficiente a dimostrare che dunque non può neanche essa essere quella che meglio seconda i fini generali del Fascismo. Il Fascismo, che è un movimento rivoluzionario, ma non sovversivo o estremista, non tende al capovolgimento dei valori, sibbene alla loro chiarificazione; non ammette l'anarchia e l'arbitrio, ma anzi vuole ristabilita e rinforzata la legge. (....) (S. 507)

(In: Gerarchia n.9, Milano 1922, S. 504-508)

DOKUMENT 13

R. Forges-Davanzati: Fascismo e Cultura 1925

....

.... la cultura, intesa nel suo miglior senso, non ha di meglio da fare che unirsi, nell'obbedienza all'unica legge di lotta, insieme con la politica. (....) (S. 33)

Così si spiega perchè il Fascismo compie anche 5
un'altra opera, di allontanare da sé l'intellettualismo, il criticismo. Questa malattia ha tentato e tenta qua e là di allignare anche nel Fascismo. Dobbiamo liberarcene con cura violenta, se occorresse. Essa è malattia che non deve svilupparsi. Il Fascismo non è un qualsiasi universale che noi dobbiamo realizzare in Italia! No: 10
il Fascismo è missione italiana, è creazione originale. Il Fascismo non vuole essere che l'espressione dell'Italia, ricreando un tipo di umanità, 15
che è secolare e immortale. (....) (S. 38)

Noi abbiamo bisogno ora di creare, di essere comprensivi. E' la stessa ragione per cui il Fascismo non è un partito, non è una piccola dottrina politica, ma è, come disse il Duce, un modo di 20
vita. Questa stessa ragione ci impedisce di vivisezionare in noi stessi l'italiano e dobbiamo essere cosa intera, e allora è chiaro che la disciplina, quella disciplina ferrea che giustifica l'intransigenza e l'intolleranza e la ripugnanza 25
verso l'avversario, quella disciplina ferrea che noi ogni giorno più vogliamo e dobbiamo portare nello stesso Fascismo, non è una norma esteriore,

non è una imposizione che dobbiamo darci per essere diversi da noi stessi, ma è la condizione per 30 essere finalmente noi stessi e cioè italiani nel pieno senso della parola. (Applausi). Noi rifiutiamo che l'uomo sia l'homunculus faustiano che esce fuori dalla ipotesi del laboratorio, come una 35 creazione astratta che non conosca più storia, più lingua, più tradizione. Noi combattiamo e ci opponiamo, anche nel fatto, all'uomo meccanico che ci potrebbe e ci vorrebbe dare la civiltà meccanica che altrove ingigantisce e stritola, sotto lo sviluppo della mediocrazia, le caratteristi- 40 che dello spirito. Noi tutto questo non vogliamo! Noi vogliamo finalmente creare nel mondo un tipo di umanità, e questo tipo è nostro. (....)(S.38-39)

Questa consapevolezza ci deve accompagnare e, se gli avversari ci dicono che siamo totalitari, che 45 siamo domenicanici, che siamo intransigenti, che siamo tirannici, non vi spaventate di questi aggettivi. Prendeteli con onore e con orgoglio, perchè agli avversari ignoranti potrete dire che ciascuno di questi aggettivi ha accompagnato i grandi 50 momenti della storia in cui si sono fondati l'Impero, la Chiesa e tutte le forme secolari della società. Non ne respingete alcuno! Sì, sì, siamo totalitari! Vogliamo essere tali, dal mattino alla sera, senza pensieri divergenti: fascisti 60 nella famiglia, fascisti nello studio, fascisti nella politica, fascisti nella società, fascisti nell'arte, fascisti nella speranza e nella fede. Vogliamo essere domenicanici. Sissignori, perchè non c'è possibilità nella vita di superare il contingente senza una regola, e vogliamo una regola! 65 Vogliamo esser tirannici, sissignori, perchè con

questa tirannia, noi sappiamo di risparmiare a noi stessi, a quelli che ci stanno dattorno, ai nostri figli, ai nostri nepoti, sappiamo di risparmiare le sofferenze della incomprensione reciproca e sappiamo di poter lasciare ad essi una norma finalmente anche per la vita avvenire. 70

Quindi noi possiamo essere tutte queste cose insieme anche perchè queste cose, o cittadini e camerati, non le discutiamo più in astratto ma sono nella realtà! Sì! Oggi c'è nella realtà dell'Italia il Capo, c'è il fondatore dell'ordine: lo abbiamo vivo e presente, ormai già saldo nella storia, ed è Benito Mussolini! (Applausi vivissimi: il pubblico sorge in piedi). Vi è dunque il Capo e fondatore dell'ordine. C'è ormai scandita e definita in elementi essenziali la regola, ed è il Fascismo. C'è infine l'ordine che noi vogliamo creare! Non è l'ordine dei democratici, non è l'ordine dei liberali, non è l'ordine dei socialisti! E' l'ordine degli italiani. 85

(....) (S. 39-40)

(In: Forges-Davanzati: Fascismo e Cultura, Firenze 1925)

DOKUMENT 14

G. Prezolini: Fascismo e futurismo 1923

Chesterton ha scritto che nel Fascismo c'è molto di Futurismo. Lo scrittore inglese ha posto questa equazione senza conoscere, probabilmente, i rapporti di amicizia fra Mussolini e Marinetti. Da buon musicista ha sentito nella sinfonia l'accordo d'uno strumento e l'ha isolato. 5

Evidentemente nel Fascismo vi è stato del Futurismo. Lo dico senza alcuna prava intenzione. Il Futurismo ha rispecchiato fedelmente certi bisogni contemporanei e certo ambiente milanese. Il culto della velocità, l'amore per le soluzioni violente, il disprezzo per le masse e nello stesso tempo l'appello fascinatore alle medesime, la tendenza al dominio ipnotico delle folle, l'esaltazione di un sentimento nazionale esclusivista, l'antipatia per la burocrazia, sono tutte tendenze sentimentali passate senza tara nel Fascismo dal Futurismo. 10 15

Somiglianze di questo genere si trovano, in un momento storico, fra avversari; figurarsi poi tra affini! 20

Non occorre dunque ricordare, come fa l'ultimo manifesto futurista, che "i futuristi furono tra i primi interventisti; in carcere per interventismo durante la Battaglia della Marna; in carcere con Mussolini per interventismo a Roma il 12 aprile 1915; in carcere con Mussolini nel 1919 a Milano per attentato fascista alla sicurezza dello Stato e organizzazione di bande armate". Non occorre 25

ricordare neppure, come quel manifesto, che i futuristi "crearono le prime associazioni fra gli Arditi e molti fra i primi Fasci di Combattimento".

Mussolini è un "meraviglioso temperamento futurista" come disse, con frase ormai storica, un giornale futurista e fascista. Non vi è alcun dubbio. 35

Senonché, è permesso chiedere schiarimenti e avanzare dei dubbi?

Io sono un amico delle idee chiare. Non faccio politica. Forse le due attività, positiva e negativa, sono legate insieme da un filo di logica. E' difficile agire politicamente senza qualche confusione di idee. 40

Come amico delle idee chiare non riesco a trovare, nello sviluppo che il Fascismo ha preso, un posto per il Futurismo. Il modo con il quale il Fascismo si concreta, le sue ragioni di vita, i suoi programmi repugnano al programma e alle realtà del Futurismo come arte. 45

Il Fascismo, vuol essere, se non erro, gerarchia, tradizione, ossequio all'autorità. Il Fascismo si compiace di rievocare Roma e la classicità. Il Fascismo vuol mantenersi nelle linee segnate dai grandi italiani e dalle grandi istituzioni italiane, compreso il Cattolicesimo. 50 55

Ora il Futurismo è tutto l'opposto di questo. Il Futurismo è protesta contro la tradizione; è lotta contro i Musei, contro il classicismo, contro le glorie scolastiche. Il manifesto della fondazione del Futurismo, che tutt'ora viene inviato come propaganda e reclame, e che quindi non è an- 60

cora stato rinnegato dalla Direzione del Movimento futurista, assevera di volere "distruggere i musei, le biblioteche, le accademie; di ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo, ecc.". Come si può accordare tutto questo con il Fascismo, che vuole invece restaurare tutti i valori morali - compresi quelli moralistici delle vetrine del libraio - e che si compiace di scegliere, come sfondo delle sue riviste militari, le più autentiche rovine romane? 65 70

Il Futurismo è l'arte del verso libero, della frase libera, della parola in libertà anzi dell'abolizione delle parole e dell'arte del tatto e dei rumori. Il Fascismo invece rinvigorisce la scuola, introduce ovunque il latino, invita a commemorare De Amicis e Manzoni, quali rappresentanti dello spirito italiano. 75

Un carattere di più accesa contraddizione è quello che riguarda l'internazionalità. Il Fascismo è uno sforzo politico essenzialmente italiano. Esso non può avere alleanza con il fascismo degli altri paesi, ossia con i movimenti che dal Fascismo Italiano assumono l'etichetta, perché questi, nazionalisti nel fondo, devono per forza essere opposti alla nazione italiana. Un fascismo ungherese, per esempio, non potrebbe avere per scopo finale che il ritorno di Fiume all'Ungheria. 80 85

Invece il Futurismo è un movimento di carattere internazionale. Lo stesso Marinetti ammette che vi sono oramai futuristi russi, americani, australiani, tedeschi, di tutte le parti del mondo. Le sue poesie, fatte di simboli, tendono infatti alla internazionalità ed al volapuck. Il figlio diretto e legittimo del Futurismo è il movimen- 90 95

to Daddà, se ha avuto un significato, ha avuto proprio il significato di disprezzo contro tutti gli ideali della guerra. E' stata la massima, la più logica manifestazione dell'anarchia del dopoguerra.

100

Quanto al Futurismo bisogna riconoscere che, esso si è logicamente trovato a suo posto in un solo stato: in Russia. Colà Bolscevismo e Futurismo hanno fatto alleanza. L'arte ufficiale del Bolscevismo è stata il futurismo. I monumenti della Ri- 105
voluzione, i cartelloni di propaganda, i libri hanno portato l'impronta dell'arte e delle idee futuriste. E ciò è perfettamente logico e coerente. Le due rivoluzioni, le due antistorie, si sono alleate. L'una come l'altra vogliono distrutto 110
il passato e tutto rifare su basi nuove, di tipo industriale. La fabbrica è stata la sorgente delle idee politiche bolsceviche; ed è stata la ispiratrice dell'arte futurista.

Ma come possa l'arte futurista andare d'accordo 115
con il Fascismo italiano, non si vede. C'è un equivoco, nato da una vicinanza di persone, da una accidentalità di incontri, da un ribollire di forze, che ha portato Marinetti accanto a Mussolini. Ciò andava bene durante il periodo 120
della rivoluzione. Ciò suona in un periodo di governo.

Il Fascismo italiano non può accettare il programma distruttivo del Futurismo, anzi deve, per la sua logica italiana, restaurare i valori che 125
contrastano al Futurismo. La disciplina e la gerarchia politica, sono gerarchia e disciplina anche letteraria. Le parole vanno all'aria quando vanno all'aria le gerarchie politiche. Il Fasci-

smo, se vuole veramente vincere la sua battaglia, 130
deve ormai considerare come assorbito il Futurismo
in quello che il Futurismo poteva avere di ecci-
tante, e reprimerlo in tutto quello che esso con-
serva ancora di rivoluzionario, di anticlassico,
di indisciplinato dal punto di vista dell'arte. 135
(....)(S. 286-289)

Ho la convinzione che Futurismo e Fascismo non pos-
sono andare d'accordo. Se il Fascismo vuol segnare
una traccia in Italia deve ormai espellere tutto
ciò che vi rimane di Futurista, ossia di indiscipli-
nato e di anticlassico? (....) (S. 290)

(In: L. De Maria: Marinetti e il Futurismo,
Milano 1973, S. 286-291)

DOKUMENT 15

F. T. Marinetti: Invito alla guerra africana.
Manifesto futurista agli scrittori e agli artisti d'Italia, 1935

Poeti e Artisti d'Italia: Vi potrei dire brutalmente che non vi è nulla di meglio da fare che combattere per l'Italia in Abissinia Preferisco mostrarvi come noi futuristi dopo aver ventisei anni fa proclamata la guerra "sola igiene del mondo" la infioriamo oggi così Questa guerra africana è 5

1) il modo più sintetico di riassumere oggi la propria vita servendo la nuova Italia di Mussolini 10

2) la più schietta precisatrice dei nostri valori spirituali

3) la nostra più bella simultaneità umana

4) l'interpretazione perfetta dell'africanissimo ardore lirico della nostra penisola 15

5) la più abile intensificatrice di tutti i nostri piaceri

6) lo sport integrale

7) l'unica bella avventura sentimentale coronato d'un amorosa fusione con la Patria tale da svalutare definitivamente tutte le erotiche avventure oggi ridotte ad un malinconico traffico di ladruncoli fieri di spremere la curiosità di adultere svogliate 20

8) la più potente ispiratrice di poesia pittura musica architettura nella sua esuberante offerta di immagini colori volumi e suoni Infatti per voi poeti e artisti d'Italia le rivoluzioni telluri-

che hanno ampiamente e minuziosamente modellata
l'Abissinia alternando brutalità delicatezza soa- 30
ve grazie flessuose e terrorizzante grandiosità
Da un piramidale massiccio di basalto le vostre
fantasie e i vostri pennelli precipiteranno in
crepe terremotate profonde 1000 metri(....)

Dunque poeti e artisti d'Italia spero incontrar- 35
vi tutti laggiù volontari combattenti di quella
terra originalissima da italianizzare trasfigu-
randola e trasfigorandovi

(In: Stile Futurista n. 11-12, Torino Sett. 1935)

DOKUMENT 16

Lettera di G. Severini ad A. Soffici 1922

....

Si tratta intanto di far trionfare la nostra idea
che in fatto di "regola" non c'è che l'estetica
dei maestri italiani, alla quale tutti i maestri
dovettero in fondo riferirsi, che possa dettarne
una. Bisogna riconquistare sulla Francia la su- 5
premazia che ci spetta, e ciò non per spirito
campanilistico, ma perché la generazione attuale
tende verso l'ordine, verso la certezza, verso
l'equilibrio basato sulla scienza, e la suprema-
zia francese essendo basata sul disordine, sulla 10
fantasia, sull'istinto lasciato libero non corri-
sponde più alle esigenze ed aspirazioni attuali.
(....) (S. 388)

(In: Archivi del Futurismo I, 1958, S. 387-389)

DOKUMENT 17

M. Sironi: Manifesto della pittura murale 1933

Il Fascismo è stile di vita: è la vita stessa degli Italiani. Nessuna formula riuscirà mai a esprimerlo compiutamente e tanto meno a contenerlo. Del pari, nessuna formula riuscirà mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista, cioè a dire un'arte che è l'espressione plastica dello spirito Fascista. 5

L'Arte Fascista si verrà delineando a poco a poco, e come risultato della lunga fatica dei migliori. 10
Quello che fin d'ora si può e si deve fare, è sgombrare il problema che si pone agli artisti dai molti equivoci che sussistono.

Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice. Essa 15
deve tradurre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà a essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale. 20

La concezione individualista dell' "arte per l'arte" è superata. (...) (S. 18 v. 20)

La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare 25
più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale,

e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista. (....) 30
(S. 20)

Dalla pittura murale sorgerà lo "Stile Fascista", nel quale la nuova civiltà si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante la gestione dell'ambiente, mediante lo stile che 35
l'arte riuscirà a dare una impronta nuova all'anima popolare. (....) (S. 20)

A ogni singolo artista poi, s'impone un problema di ordine morale. L'artista deve rinunciare a 40
quell'egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito, e diventare un artista "militante", cioè a dire un artista che serve un'idea morale, e subordina la propria individualità all'opera collettiva. (....) (S. 20) 45

(In: Katalog "Sironi", Mailand 1973, S. 18 u. 20)

DOKUMENT 18

Fillia: Il paesaggio nella pittura futurista 1930

....

Naturalmente tra i primi futuristi e noi la differenza è enorme: mentre quelli, per loro stessa definizione, erano i primitivi di una nuova sensibilità, noi siamo i realizzatori di una sensibilità rinnovata, con leggi d'ordine e d'equilibrio definite. In conseguenza: sviluppo logico dei problemi plastici, approfondimento o abbandono delle diverse ricerche, superamento dell'attimo polemico e teorico. Questi vent'anni di lavoro hanno creato nelle generazioni giovani una coscienza in armonia col proprio tempo - il trionfo dei principi futuristi ha attenuato il bisogno di quell'intransigenza polemica che era necessaria, nell'ambiente ostile dell'anteguerra. (...)

Ecco perciò che noi ci avviciniamo oggi all'arte con uno spirito modificato (a confronto dei primi futuristi), non più ossessionati dall'ansia inventiva, ma ricchi già di una "nostra" tradizione. Ci avviciniamo con fine costruttivo, più liberi di allora dal peso del passato. (....)

(In: E. Crispolti, Il secondo futurismo.

5 pittori e 1 scultore , Torino 1961, S. 282)

DOKUMENT 19

Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia,
Marinetti, Prampolini, Somenzi, Tato:
Manifesto della aeropittura 1929

....

Noi futuristi dichiariamo che

1. le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri; 5
2. gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne;
3. il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità; 10
4. dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto;
5. tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo: 15
 - a) schiacciate
 - b) artificiali
 - c) provvisorie
 - d) appena cadute dal cielo;
6. tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di: 20
 - folto
 - sparso
 - elegante
 - grandioso; 25

7. ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore;

8. il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico;

30

9. si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extraterrestre.

Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) le piante, le case ecc., avventandosi contro di noi, girando rapidissime le vicine, meno rapide le lontane, formano una ruota dinamica nella cornice dell'orizzonte di montagne mare colline laghi, che si sposta anch'essa, ma così lentamente da sembrare ferma. Oltre questa cornice immobile esiste per l'occhio nostro anche la continuità orizzontale del piano su cui si corre.

35

40

Nelle velocità aeree invece mancano questa continuità e quella cornice panoramica. L'aeroplano, che plana si tuffa s'impenna ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nel l'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile.

45

50

Nelle virate si chiudono le pieghe della visione-ventaglio (toni verdi + toni marroni + toni celesti diafani dell'atmosfera) per lanciarsi verticali contro la verticale formata dall'apparecchio e dalla terra. Questa visione-ventaglio si riapre in forma di X nella picchiata mantenendo come unica base l'incrocio dei due angoli.

55

Il decollare crea un inseguirsi di V allargantisi.

Il Colosseo visto a 3000 metri da un aviatore, 60
che plana a spirale, muta, di forma e di dimensio-
ne ad ogni istante e ingrossa successivamente tut-
te le facce del suo volume nel mostrarle.

In linea di volo, ad una quota qualsiasi, ma co-
stante, se trascuriamo ciò che si vede sotto di 65
noi vediamo apparire davanti un panorama A che si
allarga man mano proporzionalmente alla nostra ve-
locità, più oltre un piccolo panorama B che in-
grandisce mentre sorvoliamo il panorama A, finchè
scorgiamo un panorama C allargantesi man mano che 70
scompaiono A lontanissimo e B ora sorvolato.

Nelle virate il punto di vista è sempre sulla
traiettoria dell'apparecchio, ma coincide succes-
sivamente con tutti i punti della curva compiuta,
seguendo tutte le posizioni dell'apparecchio stes- 75
so. In una virata a destra i frammenti panoramici
diventano circolari e corrono verso sinistra mol-
tiplicandosi e stringendosi, mentre diminuiscono
di numero nello spaziarsi a destra, secondo la
maggiore o minore inclinazione dell' apparecchio. 80

Dopo avere studiato le prospettive aeree che si
offrono di fronte all'aviatore, studiamo gl'innu-
merevoli effetti laterali. Questi hanno tutti un
movimento di rotazione. Così l'apparecchio si avan-
za come un'asta di ferro doppiamente dentata in- 85
granandosi da una parte e dall'altra coi denti di
due ruote che girano in senso opposto a quello del-
l'apparecchio, e i cui centri sono in tutti i pun-
ti dell'orizzonte.

Queste visioni rotanti si susseguono, si amalga- 90
mano, compenetrando la somma degli spettacoli fron-

tali.

Noi futuristi dichiariamo che il principio delle prospettive aeree e conseguentemente il principio dell'Aeropittura è un'incessante e graduata 95
moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori.

Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione 100
di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta e prodigiosa armonia. 105

Questa armonia è determinata dalla stessa continuità del volo. Si delineano così i caratteri dominanti dell'Aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica 110
con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica. 115

(In: F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista, Milano 1968, S. 169-172)

DOKUMENT 20

F. T. Marinetti: L'arte futurista italiana 1927

....

Chi ha dunque il diritto di parlare nella questione dell'Arte fascista?

Primi fra tutti i Futuristi.

I Futuristi hanno 18 anni fa tutto preveduto. In un'Italia molle disfatta dal Socialismo e dal culturalismo esterofilo essi imposero a cazzotti e legnate l'orgoglio italiano novatore. Furono i primi interventisti, imprigionati per amore della grande guerra rinnovatrice. Fecero la guerra con spavaldo orgoglio italiano, non disperarono a Caporetto, scesero in piazza per difendere la Vittoria e furono i primi collaboratori di Mussolini in piazza nei comizi in prigione per la fondazione dei Fasci di combattimento. 5 10

Tra una battaglia e l'altra seppero con elasticità futurista fare la grande rivoluzione letteraria delle parole in libertà. Aprirono infiniti varchi al Teatro con la distruzione di ogni tecnica il concetto di sintesi e di simultaneità. Crearono il Dinamismo plastico che ha generato le nuove scuole pittoriche. Rinnovarono la scenografia mondiale come ebbe a dichiarare ultimamente Lunaciarski. Vanno modificando tutte le città del mondo mediante l'architettura ideata da S. Elia. 15 20 25

L'Arte futurista è italianissima perchè virile guerriera gioconda ottimista dinamica sintetica simultanea e colorata.

Oltre i molti ingegni più o meno rinnovati dal
futurismo vi sono oggi futuristi già illustri 30
come Balla Russolo Buzzi Folgore Pratella Depero
Prampolini Settimelli Carli Balestrieri Marchi
Bragaglia Pannaggi Casavola Fillia Tato Vasari
e molti futuristi che stanno conquistando la ce-
lebrità. 35

Ecco l'arte fascista futurista in perfetta armo-
nia col temperamento tipicamente improvvisatore
e anticulturale anticrociano e antivociano di
Benito Mussolini. (S. 14-15)

(In: Arte fascista, Torino o. J., jedoch 1927,
S. 13-15)

DOKUMENT 21

M. Somenzi: Italianità dell'arte moderna 1938

....

Oggi è la guerra agli ebrei che vi fa giuoco. Ma fra un ebreo vecchio combattente, squadrista, legionario, fascista e uno pseudo-fascista, cumu-
lista, arraffatutto, ruffiano, servitore prezzo-
lato di qualsiasi uomo e di qualsiasi partito, 5
purché al potere, io sono decisamente per il primo. E quando si parla di internazionale giudaica antifascista resto perplesso e mi domando se questa internazionale è formata dai 60.000 ebrei residenti in Italia, che il Duce stesso affermò 10
non costituire e non aver mai costituito un pericolo per noi, o non è piuttosto formata da voi che servite così indecentemente male il Regime e tutti i suoi uomini migliori. E mi domando, sempre più perplesso, se non siete voi, e non gli ebrei, 15
che, attraverso queste ricorrenti campagne, vi siete accollato il compito di spazzar via quegli ultimi pochi, pochissimi autentici fascisti della vigilia che ancora sono in qualche modo in circolazione, ostacolando, misconosciuti e affamati, 20
la marcia trionfale algi innumerevoli sfruttatori, eroi della sesta giornata. Arte moderna? Ve ne fregate. Futurismo? Ve ne arcifregate. Sono altre le vere ragioni dei vostri isterici furori. E siete voi che arrogantemente e spudoratamente vi prendete tutte le licenze; voi che abusate della pazienza dell'Italia e dei troppo fessi italiani che non hanno ancora capito di quale stoffa andate 25

vestiti. (....)

(In: Artecrazia n. 117, Roma 3.12.1938)

LITERATURVERZEICHNIS

In den Textanmerkungen der Arbeit werden jeweils nur der Verfassersname und die Seitenzahl zitiert. Bei mehreren Werken des gleichen Autors dient zusätzlich das Erscheinungsdatum als Unterscheidungskennzeichen. Ist auch das mehrfach identisch, so wird ausserdem der Erscheinungsort sowie im Bedarfsfalle ein (a) oder (b) etc. hinzugefügt.

Im Literaturverzeichnis wird das Autorenwerk mit dem frühesten Erscheinungsdatum jeweils zuerst genannt.

A. Allgemeine Literatur (alphabetisch nach Autorennamen geordnet)

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik,
Frankfurt/Main 1958

- Stichworte, Frankfurt/Main 1969

- Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Band 7,
hrsg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main
1970

Agnoli, Johannes: Zur Faschismuskussion (1968), in:
Reinhard Kühnl (Hrsg.), Texte zur Faschismuskussion I,
Reinbek bei Hamburg 1974, S. 76-103

Alff, Wilhelm: Der Begriff Faschismus und andere Aufsätze zur
Zeitgeschichte, Frankfurt/Main 1971

Apollonio, Umbro: Der Futurismus, Köln/Mailand 1972

Archivi del Futurismo, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa
Fiori. Band I, Rom 1958, zit. als Archivi I; Band II,
Rom 1962, zit. als Archivi II

Argan, Giulio C.: Umberto Boccioni, Rom 1953

- Storia dell'arte italiana, 3 Bände, Florenz 1968

- L'arte moderna 1770/1970, Florenz 1970

Arte Fascista, Turin o.J., jedoch 1927 (Edizioni sindacati
artistici)

- Azari, Fedele: Per una società di Protezione delle Macchine
1927, in: Luigi Scrivo, Sintesi del futurismo, -storia
e documenti, Rom 1968, S. 186-87
- Balla, Giacomo: Il vestito antineutrale. Manifesto futurista
1915
- Arte fascista ed Esposizioni, in Arte fascista, Turin
o.J., jedoch 1927, S. 62-64
- Balla/Depero: Ricostruzione futurista dell'universo, 1915,
in: Archivi del Futurismo I, S. 48-51
- Ballo, Guido: Dottori, aeropittore futurista, Rom 1970
- Bardi, Pier Maria: Architettura arte di Stato, in L'Ambrosi-
ano, Mailand 30.1.1931
- Barth, Hans: Masse und Mythos. Die Theorie der Gewalt: Georges
Sorel, Hamburg 1959
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt/Main 1970
- Bartoli, Walter: E' necessario la violenza, in: Futurismo
n. 33/34, Rom 23/30.4.1933
- Bauer, Otto: Der Faschismus, in: Bauer/Marcuse/Rosenberg,
Faschismus und Kapitalismus, Frankfurt/Main 1967,
S. 39-74
- Bauer, O./Marcuse, H./Rosenberg, A. u.a.: Faschismus und Kapi-
talismus. Frankfurt/Main 1967; hrsg. von Wolfgang
Abendroth
- Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei
Hamburg 1966
- Bellonzi, Fortunato: Il divisionismo nella pittura italiana,
Mailand 1967
- Bendix, Reinhard: Herrschaft und Industriearbeit. Frankfurt/
Main 1960
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner techni-
schen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1963
- Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt/Main
1966
- Bentmann, Reinhard/Müller, Michael: Die Villa als Herrschafts-
architektur, Frankfurt/Main 1970

- Bergmann, Pär: "Modernolatritia" e "Simultaneità", Recherches sur deux tendances dans l'avantgarde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale, Uppsala 1962
- Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis, Jena 1908
- Schöpferische Entwicklung, Jena 1912
 - Zeit und Freiheit, Jena 1920
 - Denken und schöpferisches Werden, Meisenheim am Glan 1948
- Blanchot, M.: Le Livre à venir, Paris 1959
- Bloch, Ernst: Der Faschismus als Erscheinungsform der Ungleichzeitigkeit, in: Ernst Nolte, Theorien über den Faschismus, Köln/Berlin 1970, S.182-204
- Blümner, Rudolf: Faschismus und Futurismus, in: 2. Beilage des Berliner Börsen-Courier Nr. 303, 2.7.1933, S. 9 und Nr. 309, 6.7.1933, S. 5
- Bobbio, Noberto: La cultura e il fascismo, in: G. Quazza (Hrsg.), Fascismo e società italiana, Turin 1973, S. 209-246
- Pareto e il sistema sociale. Florenz 1973
- Boccioni, Umberto: La scultura futurista 1912, in: Archivi del Futurismo I, S. 67 - 72
- Pittura Scultura Futuriste, Mailand 1914
 - Opera completa, Foligno 1927
- Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini: La pittura futurista. Manifesto tecnico 1910, in: Archivi del Futurismo I, S. 65-67
- Bracci, T. A./Fillia: La pittura spirituale, in: L'Impero, Rom 1925, wiederabgedr. im Katalog der Galleria Civica, Turin 1962, S. 38-41
- Bragaglia, Anton Giulio: Lo stile è l'epoca, in: Arte fascista, Turin o.J., jedoch 1927, S. 88-96
- Fotodinamismo Futurista, Turin 1970
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke Bd. 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt/Main 1967
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963

- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974
- Burckhardt, Jacob: Die Cultur der Renaissance in Italien,
Basel 1860
- Calvesi, Maurizio: Penetrazione e magia nella pittura di Balla
in: L'Arte Moderna 14, il futurismo-parte seconda,
Mailand 1967
- Campigli, Massimo: Massimo Campigli, Mailand 1931
- Cancogni, Manlio: Storia dello squadrismo, Mailand 1959
- Carli, Mario (a): Linee di spiritualità fascista, in: Arte
fascista, Turin o.J., jedoch 1927, S. 42-45
- (b): L'equivoco intellettuale del fascismo, in: Arte
fascista, Turin o.J., jedoch 1927, S. 49-53
- Carocci, Giampiero: Giolitti e l'età giolittiana, Turin 1961
- Carrà, Carlo: La pittura dei suoni, rumori e odori, 1913.
In: Archivi del Futurismo I, S. 73-76
- Guerra pittura, Mailand 1915
- Canova e il neoclassicismo, in: Valori Plastici, Rom
1920, n. 6, S. 93
- A proposito di 'realtd', in: L'Ambrosiano 1.8.1925,
zit. nach Kat. Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts,
Berlin 1968, S. 20
- Il rinnovamento delle arti in Italia, Mailand 1945
- Carrà, Massimo: Al di fuori delle avanguardie: il ritorno al
classicismo negli anni 1920-1940, in: L'arte moderna
25-27, Mailand 1967
- Carrieri, Raffaele: Il Futurismo, Mailand 1961
- Castronovo, Valerio: Il potere economico e il fascismo, in:
Guido Quazza (Hrsg.), Fascismo e Società Italiana,
Turin 1973, S. 45-88
- Chabod, Federico: Die Entstehung des neuen Italien, Reinbek
bei Hamburg 1965
- Clemenz, Manfred: Gesellschaftliche Ursprünge des Faschismus,
Frankfurt/Main 1972
- Comte, Auguste: Discours sur l'esprit positif. Übers. und hrsg.
von Iring Fetscher. Hamburg 1956

- Corradini/Settimelli: Pesi misure e prezzi del genio artistico. Manifesto futurista 1914, in: Archivi del Futurismo I, S. 41-46
- Costa, Andrea: Bagliori di socialismo, Florenz 1900
- Crispoliti, Enrico: Il secondo futurismo. 5 pittori e 1 scultore, Turin 1961
- Il mito della macchina e altri temi del futurismo, Trapani 1969
 - Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra futurismo e fascismo, in: Crispoliti/Hinz/Birolli, Arte e Fascismo in Italia e in Germania, Mailand 1974, S.7 -67
- Crispoliti/Hinz/Birolli u.a.: Arte e fascismo in Italia e in Germania, Mailand 1974
- Croce, Benedetto: Geschichte Italiens 1871-1915, Berlin 1928
- Damus, Martin: Über den Zusammenhang zwischen der "autonomen" und der gebrauchten Kunst, Berlin o.J., jedoch 1973
- Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Braunschweig 1973
- De Chirico, Giorgio: Ritorno al mestiere, in: Valori Plastici, Rom 1919, novembre-dicembre, S. 15
- De Felice, Renzo: Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo, Turin 1962
- Mussolini il rivoluzionario 1883-1920. Turin 1965²
 - Mussolini il fascista. I. La conquista del potere 1921-1925, Turin 1966⁴
 - I rapporti tra Fascismo e Nazionalsocialismo fino all'andata al potere di Hitler (1922-1933), Neapel 1971
 - Mussolini il fascista. II. L'organizzazione dello Stato fascista 1925-1929, Turin 1974 ⁴
- Delevoy, Robert L.: Léger, Genf 1962
- Della Porta, A. F.: Inchiesta sul Novecentismo, Mailand 1936
- De Maria, Luciano: Marinetti poeta e ideologo, Einleitung zu Marinetti, Opere II, Teoria e invenzione futurista, Mailand 1968, S. IXX-LXXI
- (Hrsg.): Marinetti e il futurismo, Mailand 1973
- De Micheli, Mario: Le avanguardie artistiche del novecento, Mailand 1970 ²

- De Micheli, Mario: L'ideologia politica del futurismo, in:
Controspazio, Mailand 1971, numero 4-5, S. 46-55
- I mistici dell'azione, in: E.Crispoliti/B.Hinz/Z. Birolli,
Arte e Fascismo in Italia e in Germania, Mailand 1974,
S. 78-86
- Depero, Fortunato: Complessità plastica - Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale; handschriftliches Manifest 1914, abgedr. im Katalog Bassano del Grappa 1970, S. 136-140
- Le invenzioni di Depero, Rom 1925, in: Kat. Bassano del Grappa 1970, S. 163-168
- Depero Futurista - Dinamo Azari ("Libro imbullonato"), Mailand 1927
- Futurismo e arte fascista, in: Arte fascista, Turin o.J., jedoch 1927, S. 74-81
- Stile d'Acciaio, 1928, in: ders., Depero nelle opere e nella vita, Trient 1940, S. 82-84
- Realtà ed Astrazione, Bari 1932, in: ders., Depero nelle opere e nella vita, Trient 1940, S. 53-55
- Il cinematografo e la pittura dinamica, in: Futurismo (numero unico), Trient 1932, wiederabgedr. im Kat. Bassano del Grappa 1970, S. 171-172
- Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista, Rom 1932, in: Kat. Bassano del Grappa 1970, S. 173-176
- Manifesto della pittura e plastica nucleare, Mailand 1950, in: Kat. Bassano del Grappa 1970, S. 193-199
- Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti, in: "Der Sturm", Berlin 1913, 150/151, S. 280 f.
- Dottori, Gerardo: Addio '900!, in: Futurismo n. 56, Rom 15.10.1933
- Dresler, Adolf: Der politische Futurismus als Vorläufer des italienischen Faschismus, in: Preussische Jahrbücher, Bd. 217, 3.Sept. 1929, S. 334-342
- Dudreville/Funi/Russolo/Sironi: Contro tutti i ritorni in pittura, in: Luigi Scrivo, Sintesi del futurismo, - storia e documenti, Rom 1968, S. 163-165

- Emmerich, Wolfgang: Zur Kritik der Volkstumsideologie, Frankfurt/Main 1971
- Evola, Julius: La tradizione ermetica, 1931, in: Citazioni, Rom 1972
- Falco, Gian (= G. Papini): Campagna per il forzato risveglio, 1906, in: Frigessi, La cultura italiana del '900 ..., vol. 1, S. 313
- Falqui, Enrico: Il Futurismo, Il Novecentismo, Turin 1953
- Farner, Konrad: Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Neuwied und Berlin 1970
- Revolte, nicht Revolution. Zur Geschichte des italienischen Futurismus, in: ders., Kunst als Engagement, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 104-135
- Ferinando, Beppe: Giovani artisti torinesi. Fillia futurista, in: Il Nazionale, Turin 21.11.1925, zit. nach E.Crispolti, Il mito della macchina, Trapani 1969, S.497-500
- Fillia (a): Il paesaggio nella pittura futurista, in: Oggi e Domani, Rom 18.8.1930. Wiederabgedr. in Crispolti 1961, S. 282
- (b): Spiritualità Aerea, in: Oggi e Domani, Rom 4.11.1930, wiederabgedr. im Kat. Turin 1962, S. 42 -44
 - (c): I Futuristi di Torino alla Galleria Codebò, in: Oggi e Domani, Rom 22.12.1930, wiederabgedr. im Katalog Turin 1962, S. 45-48
 - (d): Architettura e spirito nuovo, in: Futurismo n.13, Rom 4.12.1932
- Fillia/Curtoni/Caligaris: L'idolo meccanico. Manifesto futurista, in: L'Antenna, Mailand 16.5.1922, S. 2
- Fink, Eugen: Nietzsches Philosophie, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1960
- Flaubert, Gustave: Correspondance III, Paris 1910
- Forges-Davanzati, Roberto: Fascismo e cultura, Florenz 1925
- Frenkel-Brunswik, Else: The Authoritarian Personality, New York 1950
- Frigessi, Delia (Hrsg.) "Leonardo", "Hermes", "Il Regno". La cultura italiana dell '900 attraverso le riviste, volume primo, Turin 1960 ²

- Fry, Edward: Der Kubismus, Köln 1966
- Gaeta, Franco: La stampa nazionalista, Antologia, Rocca San Casciano 1965
- Nazionalismo italiano, Neapel 1965
- Gentile, Giovanni: Origine e dottrina del fascismo, Rom 1929
- Grundlagen des Faschismus, Köln 1936
- Germino, Dante: Der italienische Faschismus in vergleichender Perspektive, in: Ernst Nolte, Theorien über den Faschismus, Köln/Berlin 1970, S. 426-448
- Gerschenkron, Alexander: Economic Backwardness in Historical Perspective. Cambridge/Mass. 1962
- Ginna, Arnaldo: L'uomo futuro. Investigazione futur-fascista dell'uomo futuro, in: Futurismo n. 37-47/48, Rom 21.5.-6.8.1933
- Gramsci, Antonio: Marinetti rivoluzionario ?, 1921, in: 2000 pagine di Gramsci, Mailand 1971 ², Bd. I, S. 552-554
- Opere 6. Letteratura e vita nazionale, Turin 1954 ⁴
 - Il risorgimento, Turin 1955
 - Scritti giovanili, Turin 1958
- Griepenburg, R./Tjaden, K. H.: Faschismus und Bonapartismus. Zur Kritik der Faschismustheorie August Thalheimers, in: "Das Argument" 41, Berlin 1966, Heft 6, S.461-472
- Grifone, Pietro: Il capitale finanziario in Italia, Turin 1945 und 1971
- Guérin, Daniel: Sur le fascisme II: Fascisme et grand capital, Paris 1971
- Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt/Main 1968
- Technik und Wissenschaft als "Ideologie", Frankfurt/Main 1969 ²
 - Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied und Berlin 1971
- Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 2 Bände, München 1965
- Hamann, Richard/Hermand, Jost: Impressionismus, München 1972
- Stilkunst um 1900, München 1973

- Hausenstein, Wilhelm: Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart/Berlin 1920 ²
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Literatur und Kunst, München 1969
- Kunst und Gesellschaft, München 1973
- Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek bei Hamburg 1968
- Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974
- Hitler, Adolf: Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935, in: Völkischer Beobachter Nr. 255, München 12.9.1935, zit. nach B. Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974, S. 139-152
- Rede bei der Eröffnung der "Ersten Grossen Deutschen Kunstausstellung" München 1937, in: Völkischer Beobachter Nr. 200, München 19.7.1937, zit. nach B. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974, S. 152-170
- Horkheimer, Max: Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie, Frankfurt/Main 1974
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main 1969
- Horowitz, Daniel: Il movimento sindacale in Italia. Bologna 1963
- Hostetter, Richard: The Italian Socialist Movement, Princeton (N. J.) 1958
- Huyghe, René: Histoire de l'art contemporain, Paris 1935
- Hughes, H. Stuart: Coscienza e società, Turin 1967 ³
- Israel, Joachim: Der Begriff Entfremdung, Reinbek bei Hamburg 1972
- Joll, James: F. T. Marinetti: Futurism and Fascism, in: Joll, Intellectuals in Politics, London 1960, S. 133-178
- Die Anarchisten, Frankfurt/Main - Berlin 1969
- Jonas, Friedrich: Geschichte der Soziologie II. Sozialismus-Positivismus-Historismus. Reinbek bei Hamburg 1968 ²
- Geschichte der Soziologie III. Französische und italienische Soziologie. Reinbek bei Hamburg 1969

- Jürgens, Martin: Bemerkungen zur "Ästhetisierung der Politik",
in: Jürgens/Lepénies u.a., Ästhetik und Gewalt,
Gütersloh 1970, S. 8-37
- Jurevics, Paul: Henri Bergson, Freiburg 1949
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, in: Werke Bd. 8,
hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1968
- Kesting, Marianne: Zwischen Anarchie und Verplanung. Zur
Funktion der Kunst in der Industriegesellschaft, in:
R. Wedewer/L. Romain (Hrsg.), Kunst als Flucht, Flucht
als Kunst, Opladen 1971, S. 89-109
- Kirby, Michael: Futurist Performance, New York 1971
- Koch, Hannsjoachim W.: Der Sozialdarwinismus, München 1973
- Kofler, Leo: Die Wissenschaft von der Gesellschaft, Köln 1971
- Kühnl, Reinhard: Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus/
Faschismus, Reinbek bei Hamburg 1971
- (Hrsg.): Texte zur Faschismuskritik I, Reinbek bei
Hamburg 1974
- Lanaro, S.: Appunti sul fascismo di sinistra. La dottrina cor-
porativa di Ugo Spirito, in: Belfagor, XXVI, 1971,
S. 577 f.
- Langer, Renate: Synthese der Widersprüche oder Widersprüche in
der Synthese? Zur Dichtung F. T. Marinettis, in: Kat.
Futurismus 1909-1917 der Kunsthalle Düsseldorf 1974, o.S.
- Léger, Fernand: Aus einem Vortrag in der Académie Wassilieff
1914, in: Edward Fry, Der Kubismus, Köln 1966,
S. 145-150
- Lenk, Kurt: Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie,
Darmstadt und Neuwied 1972 6
- Leppert-Fögen, Anette: Die deklassierte Klasse. Studien zur
Geschichte und Ideologie des Kleinbürgertums, Frankfurt/
Main 1974
- Lichtheim, George: Nachwort zu Georges Sorel: Über die Gewalt,
Frankfurt/Main 1969, S. 355-393
- Lukács, Georg: Die Zerstörung der Vernunft, Neuwied und Berlin
1962
- Probleme der Ästhetik, Neuwied und Berlin 1969
- Geschichte und Klassenbewußtsein, Neuwied und Berlin 1970

- Mack Smith, Denis: Storia d'Italia 1861-1969, 3 Bände,
Bari 1972 ⁶
- Maltese, Corrado: Storia dell'arte in Italia 1785-1943,
Turin 1960
- Mandel, Ernest: Marxistische Wirtschaftstheorie, Frankfurt/
Main 1971
- Manifesto della Aeropittura: In: Gazzetta del Popolo, Turin
1929, wiederabgedr. in Marinetti, Teoria e invenzione
futurista, Mailand 1968, S. 169-172
- Mansilla, H. C. F.: Faschismus und eindimensionale Gesell-
schaft, Berlin und Neuwied 1971
- Marcuse, Herbert: Vernunft und Revolution, Neuwied und
Berlin 1962
- Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären
Staatsauffassung, in: ders. Kultur und Gesellschaft I,
Frankfurt/Main 1967 ⁵, S. 17-55
 - Der eindimensionale Mensch, Neuwied und Berlin 1970 ³
 - Konterrevolution und Revolte, Frankfurt/Main 1973
- Marinetti, F. T.: Sulla necessità e la bellezza della violenza,
in: La Giovane Italia n.43, Mailand 10.7.1910, S.16-19
- Marinetti/Corra/Settimelli/Ginna/Balla/Chiti: La cinematogra-
fia futurista, in: L'Italia Futurista n.9, Florenz
11.9.1916, wiederabgedr. in Marinetti, Teoria e inven-
zione futurista, Mailand 1968, S. 118-123
- Marinetti, F. T.: L'arte futurista italiana, in: Arte fascista,
Turin o. J., jedoch 1927, S. 13-15
- Stile futurista, in: Futurismo n. 9, Rom 6.11.1932
 - Italianità dell arte moderna, in: Il Giornale d'Italia,
Rom 24.11.1938
 - Teoria e invenzione futurista. Opere di F. T. Marinetti
II, a cura di Luciano De Maria, Mailand 1968
- Marinetti/Fillia: Manifesto dell'arte sacra futurista, in: La
Gazzetta del Popolo, Turin 23.6.1931, wiederabgedr. in
Marinetti, Teoria e invenzione futurista, Mailand 1968,
S. 173-176

- Marinetti/Sartoris/Terragni: Panorama sintetico di tutti gli inventori dell'arte moderna, in: Futurismo n. 118, Rom 11.1.1939, wiederabgedr. in Crispolti, Il mito della macchina, Trapani 1969, S. 794-796
- Marinetti/Somenzi: Evviva il genio futurista di Benito Mussolini, in: Futurismo n.8, 28.10.1932
- Martin, Marianne W.: Futurist Art and Theory, Oxford 1968
- Marx, Karl: Zur Kritik der politischen Ökonomie, in: Marx/Engels Werke, MEW Band 13, Berlin 1961
- Das Kapital, Erster Band, in: Marx/Engels Werke, MEW Band 23, Berlin 1970
 - Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, in: Marx/Engels Werke, MEW Band 8, Berlin 1972, S. 111-207
- Meisel, James H.: Der Mythos der herrschenden Klasse. Gaetano Mosca und die "Elite", Düsseldorf/Wien 1962
- Menna, Filiberto: Prampolini, Rom 1967
- Merkert, Jörn: Dada und das Ding, in: Kat. Metamorphose des Dinges, Berlin 1971, S. 64-87
- Morandi, Carlo: I partiti politici nella storia d'Italia, Florenz 1963
- Morandi, Rodolfo: Storia della grande industria in Italia, Turin 1966
- Morasso, Mario: Imperialismo artistico, Turin 1903
- La nuova arma: La Macchina, Turin 1905
 - Il nuovo aspetto meccanico del Mondo, Turin 1907
- Mosca, Gaetano: La classe politica, a cura di Noberto Bobbio, Bari 1972
- Mumford, Lewis: Kunst und Technik, Stuttgart 1959
- Mussolini, Benito: Maschere e volto della Germania 1922, in: R. de Felice: I rapporti tra Fascismo e Nazionalsocialismo..., Neapel 1971, S. 9-18
- Artikel "Fascismo", in: Enciclopedia Italiana, Mailand/Rom 1933, Bd. XIV, S. 847-851
 - Opera Omnia, a cura di Edoardo e Diulio Susmel, 36 Bände, Florenz 1951 ff.

Nietzsche, Friedrich: Werke, Leipzig 1922

- Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlehta, München 1955

Nolte, Ernst: Die faschistischen Bewegungen: Die Krise des liberalen Systems und die Entwicklung der Faschismen, München 1969 ²

- Theorien über den Faschismus, Köln/Berlin 1970

Ohff, Heinz: Das kaputte Rom. Autos und Giacomo Balla, der Hundertjährige, in: "Der Tagesspiegel", Berlin 18.1.1972

Ojetti, Ugo: I taccuini 1914-1943, Florenz 1954

Opitz, Reinhard: Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus, in: Das Argument 87, Berlin 1974, Heft 7-9, S. 543-603

Paladini, Vinicio: Estetica meccanica, in: Noi n.2, Rom 1923, S. 2

Pandolfo, Enzo: Per un popolo futurista, in: Futurismo n.6, Rom 16.10.1932

Papini, Giovanni: Il discorso di Roma 1913, in: G. Scalia, La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, vol. 4, Turin 1961, S. 139-148

Papini, Giovanni/Prezzolini, Giuseppe: Vecchio e nuovo nazionalismo, Mailand 1914

Pareto, Vilfredo: Vilfredo Paretos System der allgemeinen Soziologie. Einleitung, Texte und Anmerkungen von Gottfried Eisermann, Stuttgart 1962

- Perché? in: Il Regno Nr. 13, 1904, wiederabgedr. in Frigessi: La cultura italiana del '900..., vol.1, S.479

- Scritti sociologici, a cura di G. Busino, Turin 1966

Passamani, Bruno (Hrsg.): Depero e la scena da "Colori" alla scena mobile 1916-1930, "Nadar" 2, Turin 1970

Pensabene, Giuseppe: Gli ebrei e la pittura, in: Quadrivio n. 6, Rom 4.12.1938

Petersen, Jens: Hitler-Mussolini. Die Entstehung der Achse Berlin-Rom 1933-1936, Tübingen 1973

- Faschismus und Industrie in Italien 1919-1929, in: Gesellschaft. Beiträge zur Marxschen Theorie 7, Frankfurt/Main 1976, S. 133-189

- Pflug, Günther: Henri Bergson, Berlin 1959
- Picenardi, Sommi: Il novecentismo come antifascismo, in: La Vita Italiana 1933
- Poulantzas, Nicos: Faschismus und Diktatur, München 1973
- Prampolini, Enrico: Die Chromophonie - Die Farbe der Töne, 1913, in: U. Apollonio: Der Futurismus, Köln/Mailand 1972, S. 158-161
- (a): Conquiste della plastica futurista, in: L'Impero, Rom 1932, zit. im Kat. Prampolini, Rom 1961, S. 57-59
 - (b): Futurismo: arte della Rivoluzione Fascista, in: Futurismo n. 10, Rom 13.11.1932
 - (c): I futuristi e la via dell'Impero, in: Futurismo n.1, 4.12.1932
- Prampolini, E./Pannaggi, I./Paladini, V.: L'arte meccanica. Manifesto futurista, in: Noi n.2, Rom 1922, S. 1-2, auch in Crispolti, Il mito della macchina..., Trapani 1969, S. 280-283
- Prezzolini, Giuseppe: Fascismo e futurismo, in: Il Secolo, 3.7.1923. Wiederabgedr. in Luciano De Maria (Hrsg.), Marinetti e il futurismo, Mailand 1973, S. 286-291
- Priester, Karin: Der italienische Faschismus. Ökonomische und ideologische Grundlagen, Köln 1972
- Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die wiedergefundene Zeit 2, Werkausgabe Band 13, Frankfurt/Main 1964
- Quazza, Guido (Hrsg.): Fascismo e società italiana, Turin 1973
- Storia del fascismo e storia d'Italia, in: ders., (Hrsg.), Fascismo e società italiana, Turin 1973, S. 3-43
- Reich, Wilhelm: Massenpsychologie des Faschismus, Kopenhagen 1933
- Rispoli, Mario: Caratteri dell'architettura fascista, in: Sant'Elia, n.6, Rom 17.12.1933
- Rocco, Alfredo: Scritti e discorsi politici, 3 Bände, Mailand 1938

- Romain, Lothar: Flucht in die Zukunft. Ideologiekritische Anmerkungen zu künstlerischen Utopien, in: R.Wedewer/L. Romain (Hrsg.), Kunst als Flucht, Flucht als Kunst, Opladen 1971, S. 111-134
- Zur Theorie und Kritik der informellen Kunst, in: Kat. Berlin, Haus am Waldsee März/April 1973, S. 49-82
- Romeo, Rosario: Risorgimento e capitalismo, Bari 1959
- Rosenberg, Arthur: Der Faschismus als Massenbewegung, in: Bauer/Marcuse/Rosenberg u.a., Faschismus und Kapitalismus, Frankfurt/Main 1967, hrsg. v. W. Abendroth, S. 75-141
- Russoli, Franco: Der Gegenstand in der Poetik des Futurismus und der Pittura Metafisica, in: Kat. Metamorphose des Dinges, Berlin 1971, S. 46-63
- Russolo, Luigi: L'arte dei rumori 1913, in: U. Apollonio, Futurismo, Köln/Mailand 1970, S. 126-133
- Salvatorelli, Luigi/Mira, Giovanni: Storia d'Italia nel periodo fascista, 2 Bände, Mailand 1972
- Sanguineti Lazagna, Carla: La concezione delle arti figurative nella politica culturale del fascismo, in: Il movimento di liberazione in Italia, n. 89, ott.-dic. 1967, S. 1-42
- Scalia, Gianni (Hrsg.): "Lacerba", "La Voce" (1914-16). La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, volume quattro, Turin 1961
- Scrive, Luigi: Sintesi del futurismo, Rom 1968
- Severini, Gino: Le analogie plastiche del Dinamismo. Manifesto Futurista 1913, in: Archivi del Futurismo I, S. 76-80
- La peinture d'avantgarde, Paris 1917, in: Archivi del Futurismo I, S. 210-223
- Du cubisme au classicisme, Paris 1921
- La vita di un pittore, Mailand 1965
- Tempo de l'effort moderne - La vita di un pittore, a cura di Piero Pacini, Florenz 1968
- Silva, Umberto: Ideologia e Arte del Fascismo, Mailand 1973
- Simondon, G.: Du mode d'existence des objets techniques, Paris 1958

- Sironi, Mario: Manifesto della pittura murale, in: Colonna, dic. 1933, wiederabgedr. in M. Sironi, Kat. Mailand 1973, S. 18-19
- Soffici, Ardengo: Il fascismo e l'arte, in: Gerarchia n. 9, Mailand 1922, S. 504-508
- Sohn-Rethel, Alfred: Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus. Aufzeichnungen und Analysen, Frankfurt/Main 1973
- Somenzi, Mino: Lettera aperta al Segretario Federale di Roma, in: Futurismo n. 5, Rom 9.10.1932
- (unterzeichnet mit "Futur") Parole semplici e chiare sul Futurismo dedicate ai giovani, in: Futurismo n. 27, Rom 12.3.1933
 - (unterzeichnet mit "Artecrazia") Italianità dell'arte moderna, in: Artecrazia n. 117, Rom 3.12.1938
 - Ventitrè marzo futurfascista, in: Sant'Elia/Futurismo, n. 64, Rom 1.4.1934
- Sorel, Georges: Le procès de Socrate, Paris 1889
- Über die Gewalt. Nachwort von George Lichtheim, Frankfurt/Main 1969
- Scharang, Michael: Zur Emanzipation der Kunst, Neuwied und Berlin 1971
- Schmitt, Carl: Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols, Hamburg 1938
- Steenbergen, Albert: Henri Bergsons intuitive Philosophie, Jena 1909
- Tato: Tato raccontato da Tato (20 anni di futurismo), Mailand 1941
- Tempesti, Fernando: Arte dell'Italia fascista, Mailand 1976
- Thalheimer, August: Über den Faschismus, in: Bauer/Marcuse/Rosenberg u.a., Faschismus und Kapitalismus, Frankfurt/Main 1967, S. 19-38
- Togliatti, Palmiro: A proposito del fascismo, 1928, in: Società, Dez. 1952, S. 591 ff.
- Tomberg, Friedrich: Politische Ästhetik, Darmstadt und Neuwied 1973

- Trotzki, Leo: Literatur und Revolution, Wien 1924
- Tuscano, Stefano: Futurismo e Fascismo - Equivoco de gli
"undici paladini", in: Il Perseo n.12, Rom 15.6.1937
- Ungari, Paolo: Alfredo Rocco e l'ideologia giuridica del
fascismo, Brescia 1963
- Vaccari, Walter: Vita e tumulti di F. T. Marinetti, Mailand
1959
- Vasari, Ruggero: Flugmalerei, moderne Kunst und Reaktion,
Leipzig 1934
- Veronesi, Giulia: Difficoltà politiche dell' architettura in
Italia 1920-1940, Mailand 1953
- Worringer, Wilhelm: Carrà's Pinie am Meer, in: Wissen und
Leben, Zürich 10.11.1925

B. Kataloge (alphabetisch nach Erscheinungsort geordnet)

- Bassano del Grappa 1970: Fortunato Depero. Museo Civico/
Palazzo Sturm, a cura di Bruno Passamani
- Berlin 1968: Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts.
Staatliche Hochschule für bildende Künste
- Berlin 1971: Metamorphose des Dinges. Nationalgalerie
- Berlin 1973: Thema: Informel Teil I. Zur Struktur einer
"anderen" Zeit. Haus am Waldsee
- Bonn 1973: Fortunato Depero - Ein Künstler des Futurismus.
Bearbeitet von Bruno Passamani
- Düsseldorf 1974: Futurismus 1909-1917. Kunsthalle
- Frankfurt/Main 1974: Naivität der Maschine. Frankfurter Kunst-
verein
- La Spezia 1932: Mostra futurista
- Mailand 1970: Aeropittura Futurista. Testo di Franco Passoni.
Galleria Blu
- Mailand 1973: Mario Sironi. A cura di Raffaele De Grada.
Palazzo Reale
- Paris 1971/72: Fernand Léger. Grand Palais
- Rom 1961: Enrico Prampolini. Galleria Nazionale d'Arte Moderna
- Rom 1971/72: Giacomo Balla. Galleria Nazionale d'Arte Moderna
- Turin 1962: Aspetti del secondo futurismo torinese.
5 pittori ed uno scultore: Fillia-Mino Rosso-Diulgheroff-
Oriani-Alimandi-Costa. A cura di Enrico Crispolti/Albino
Galvano. Galleria Civica d'Arte Moderna

LEBENS LAUF

- 18.07.1943 Geboren in Berlin
- 1962 Abitur am Lessing-Gymnasium in Berlin
- 1962- 1964 Beamtenanwärterausbildung im gehobenen
Finanzdienst (Berlin) und bei der Deutschen
Bundespost (Köln)
- Ende 1964 Abbruch der Ausbildung wegen Erkrankung
- WS 1966/67 Nach Genesung Beginn der Studien an der
Freien Universität Berlin: Kunstgeschichte,
Klassische Archäologie, Latein und
Italianistik
- 1971 Heirat
- 1973/ 1975 Studienaufenthalte in Italien
Studien bei den Professoren Agnoli, Aprile,
Baumgart, Bloch, Buddensieg, Elbern,
Goethert, Junecke, Schmidt, Thelen, von
Simson, Winner
Stipendium im Rahmen der Graduierten-
förderung

